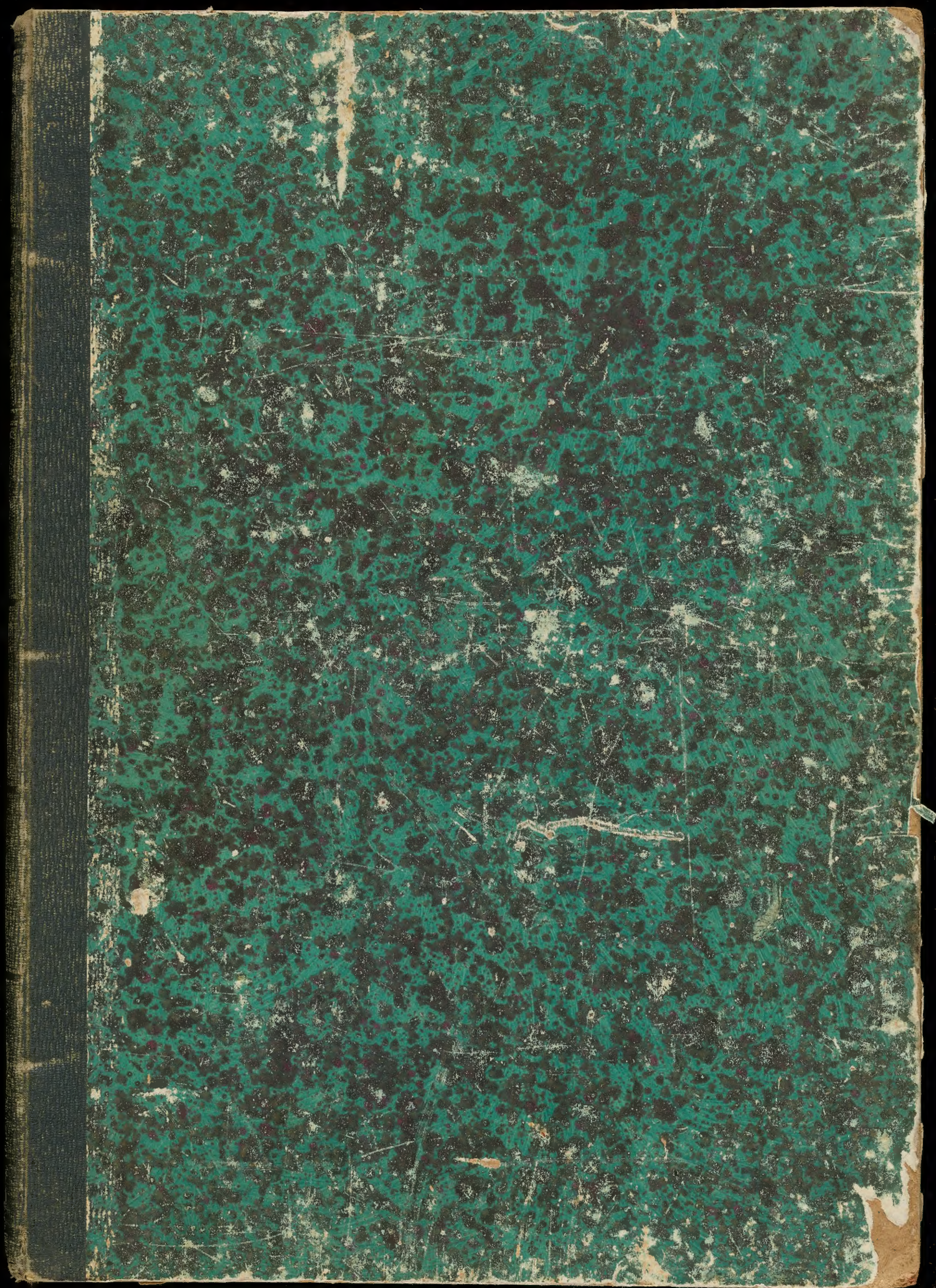






RECUEIL

DE

FAÏENCES FRANÇAISES

DU XVIe SIÈCLE

PARIS. — IMPRIMERIE DE L. MARTINET, RUE MIGNON, 2.



Imp. Lemercier, Paris

RECUEIL

DE TOUTES LES PIÈCES CONNUES JUSQU'A CE JOUR

DE LA FAÏENCE FRANÇAISE

DITE DE

HENRI II

ET

DIANE DE POITIERS

DESSINÉES

PAR CARLE DELANGE

ET PUBLIÉES

PAR MM. HENRI ET CARLE DELANGE



PARIS

QUAI VOLTAIRE, N° 5

MDCCCLXI

A

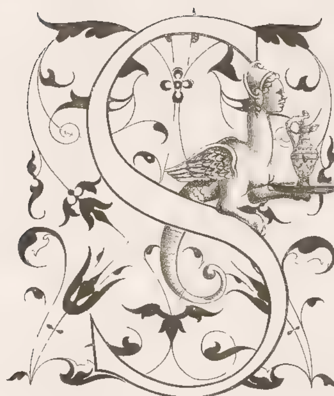
M. LE COMTE DE NIEUWERKERKE

DIRECTEUR GÉNÉRAL DES MUSÉES IMPÉRIAUX
INTENDANT DES BEAUX-ARTS DE LA MAISON DE L'EMPEREUR
MEMBRE DE L'INSTITUT

Hommage de reconnaissance de la part des auteurs.

H. ET C. DELANGE.

AVANT-PROPOS.



Si l'on considère que l'existence des Faïences dites de Henri II et de Diane de Poitiers est déjà constatée depuis plus de trente ans, c'est-à-dire depuis que l'investigation de l'archéologie, s'étant enfin portée vers les époques du moyen âge et de la renaissance, a jeté de la lumière sur les différentes branches d'art et d'industrie de cette longue période, telles que l'*architecture*, l'*émaillerie*, l'*orfévrerie*, la *céramique* elle-même, et sur lesquelles on possède aujourd'hui des notions complètes, on sera étonné que l'énigme de ces poteries, célèbres entre toutes, soit toujours à expliquer. Car c'est en vain que plusieurs Œdipes modernes se sont présentés devant ce sphinx de la curiosité (1). Nous n'avons donc pas entrepris la tâche de résoudre le problème, mais de mettre sous les yeux l'ensemble de toutes les pièces connues jusqu'à ce jour, et rendues par le dessin avec toute la fidélité possible : sorte de catalogue bien autrement complet que ceux qui ne renferment que des descriptions, quelque bien faites qu'elles soient d'ailleurs. Nous pouvons ajouter que nous avons poussé le scrupule de l'exactitude jusqu'à ne pas nous en rapporter aux publications de quelques pièces déjà faites par la gravure ou autrement, au risque de leur être resté inférieur. En effet, toutes les pièces ont été dessinées d'après nature, et sur les lieux mêmes où elles se trouvent actuellement ; on n'a donc épargné ni peines, ni frais pour arriver à un résultat satisfaisant.

Mais si nous avons renoncé, pour notre part, à donner une solution, nous ne saurions nous dispenser d'accompagner notre travail de son complément nécessaire, c'est-à-dire, de reproduire dans l'ordre des dates les explications que plusieurs archéologues ont essayé de donner, ainsi que les opinions qu'ils ont émises sur ces curieux produits de l'art céramique moderne, dont il n'existe d'analogues dans aucune fabrication, soit nationale, soit étrangère. Nous ferons suivre les extraits de ces différents textes de quelques appréciations et observations suggérées naturellement par notre travail lui-même, qui nous a permis, par la comparaison de toutes les pièces, de nous former une opinion plus arrêtée que celle qu'on peut se faire par l'examen de pièces isolées.

Nous devons ajouter, dans l'intérêt de la vérité, que l'idée de ce travail n'est pas de nous, bien que nous ayons eu l'intention depuis longtemps de faire celui que MM. Tainturier et Clément de Ris ont donné sur la faïence de Henri II. Nous la devons à M. Sauzay, conservateur adjoint au Louvre, avec lequel nous avons été en rapport, pour la première fois, lors de l'expertise que nous fûmes appelé à faire de la collection Sauvageot, quand son propriétaire en fit un don gratuit à l'État. Ce travail, qui dura plusieurs mois, nous mit à même d'apprécier l'obligeance extrême de M. Sauzay, qui, dernièrement, conseilla à mon fils d'entreprendre la publication de la célèbre poterie, dont le musée du Louvre, grâce à l'heureuse annexion du cabinet Sauvageot, possède aujourd'hui sept pièces.

1 M. Clément de Ris, dans l'article de la *Gazette des beaux-arts*, dont nous donnons plus loin le résumé, s'est heureusement exprimé ainsi : « *Voici le phénix et le sphinx de la curiosité*, etc. »

M. le comte de Nieuwerkerke, sur la proposition de M. Sauzay, les mit à notre disposition, et voulut bien encourager notre travail en acceptant la dédicace d'un ouvrage d'art éminemment national, et devant contribuer à réhabiliter nos artistes français des xve et xvie siècles, qui, s'ils n'ont pas manqué de Mécène, n'ont point eu, comme ailleurs, des poëtes ou des écrivains pour les illustrer; ce qui est cause de l'obscurité qui règne encore aujourd'hui sur leur compte : aussi avons-nous trouvé M. le Directeur général des musées impériaux disposé à favoriser une entreprise qui peut encourager des imitateurs.

Nous avons eu à nous louer de l'empressement que M. Du Sommerard, conservateur du musée de Cluny, a mis à nous être utile et agréable en cette circonstance. M. Riocreux, conservateur du musée céramique, s'est empressé de nous fournir tout ce dont la manufacture impériale de Sèvres pouvait disposer de documents; aussi nous faisons-nous un devoir de les en remercier. Nous devons également consigner ici que nous avons rencontré chez les quelques propriétaires de pièces de faïence toute l'obligeance possible pour faciliter notre travail. MM. les Amateurs anglais et Directeurs de musées, à Londres (1), ne sont point restés en arrière, et nous avons trouvé auprès d'eux bon accueil et bon concours dans une entreprise dont l'art en général doit profiter, mais dont l'initiative appartenait naturellement à la France.

Nous terminerons cet avant-propos en allant au-devant de l'objection qu'on pourrait nous faire, d'avoir autant limité le nombre d'exemplaires. Ayant édité nous-même, nous avons voulu d'abord nous éviter les lenteurs de l'épuisement d'une édition volumineuse, ainsi que les ennuis et embarras de publicité indispensable dans les publications qui s'adressent à tous, mais inutile lorsqu'il s'agit d'une question qui n'intéresse de fait qu'un petit nombre d'initiés. Et, convenons-en, nous avons surtout eu l'intention de conserver aux copies un peu de la rareté des originaux.

(1) Particulièrement de M. Robinson, conservateur du Musée Kensington, qui fut une des premières personnes à encourager l'entreprise de notre publication.



EXTRAITS

DES

DIFFÉRENTS OUVRAGES QUI ONT TRAITÉ DES FAÏENCES DE HENRI II ET DIANE DE POITIERS.

EXTRAIT

DE L'OUVRAGE DE WILLEMIN

INTITULÉ

MONUMENTS INÉDITS POUR SERVIR A L'HISTOIRE DES ARTS

RÉDIGÉ

Par M. André POTTIER (1).

Paris, 1839, tome II, page 65, Description de la planche 289.

Aiguière du XVI*e siècle* (cabinet de M. de Monville).

Cette pièce, d'une importance et d'un mérite vraiment hors ligne, présente à la critique artistique un problème que nous n'essayerons pas de résoudre, tant la poursuite de cette solution incertaine nous entraînerait au delà des limites que la spécialité de notre travail ne nous permet pas de franchir. On ne connaissait, jusqu'à ces derniers temps, en fait de faïences françaises du XVIe siècle, que deux fabrications distinctes, présentant des différences bien tranchées : les poteries émaillées de Bernard Palissy, et les décorations monumentales en faïence, que César, ou, selon d'autres, Girolamo della Robbia, appelé d'Italie par François Ier, fit pour l'ornement des palais de ce prince, et surtout pour le château de Madrid (2). Mais la rencontre inattendue de cette pièce et de quelques autres en très petit nombre, évidemment sorties de la même main, et paraissant avoir été exécutées en France à peu près à la même époque, puisqu'elles portent l'écu de France et les emblèmes de Henri II, est venue ajouter un troisième élément à la question des origines de cet art, et un nouvel aiguillon à la curiosité des amateurs. A quel artiste, à quelle province, à quelle fabrique particulière peut-on attribuer l'exécution vraiment merveilleuse de ces quelques pièces qui, presque toutes, paraissent avoir fait partie d'un service destiné à Henri II ? Tel est le problème que personne jusqu'à ce moment n'a été assez perspicace ou assez heureux pour résoudre. Il est vrai que l'un de nos antiquaires les plus distingués, M. Du Sommerard, croit avoir reconnu, sur l'une des pièces en question, une marque de Beauvais ; et comme cet amateur a recueilli sur les lieux quelques vagues traditions touchant une fabrique de faïence qui aurait anciennement existé dans cette ville, et que d'ailleurs Rabelais cite, entre autres ustensiles, les *gobelets de Beauvais*, il se croit fondé à trancher la question, et à décider que ces étonnantes productions de la céramique française furent fabriquées à Beauvais. Mais malheureusement, M. Du Sommerard ne se rappelle pas positivement quelle pouvait être cette marque, qui trancherait en effet la question ; de sorte que, dans l'impossibilité de discuter la valeur ou le degré d'authenticité de ce signe caractéristique, il est permis de rester dans le doute, jusqu'à ce qu'on parvienne à recueillir quelques renseignements plus décisifs. D'ailleurs, la fixation précise du lieu de fabrication ne serait qu'un acheminement à la solution entière du problème que présentent ces précieux vases. Ce qu'il importerait surtout de connaître, ce sont les noms des artistes, leur origine, et les circonstances qui firent établir, puis porter tout à coup à un degré de perfection si extraordinaire, et déchoir presque instantanément une semblable fabrication. Car il est bien certain, vu le nombre extrêmement réduit des pièces qui ont survécu, que cette entreprise ne dut avoir qu'une existence éphémère (1). En présence des innombrables objections qui semblent se dresser de toute part dès qu'on essaye de rapporter ces admirables faïences à quelque fabrique française, ne serait-il pas plus raisonnable de supposer qu'elles ont été exécutées en Italie, à Florence par exemple, où depuis près de deux siècles la famille della Robbia (2) continuait ses merveilleux travaux, et que ce service, composé pour Henri II, aurait été envoyé en présent, à ce monarque, par l'un des princes florentins, parent de Catherine de Médicis?

L'intérêt de la vérité nous oblige cependant à déclarer que ces singuliers produits, autant par la nature des matériaux mis en œuvre et par la composition de la couverte que par le goût et le procédé d'application des ornements, ne s'éloignent pas moins du genre des *majolica* florentines ou italiennes que de celui des *rustiques figulines* de Bernard Palissy ; de telle sorte que reporter à l'Italie l'honneur de cette fabrication ne ferait à la rigueur que déplacer la question sans aider à la résoudre, puisque les caractères d'exclusion qui empêchent d'attribuer ces précieuses faïences aux fabriques françaises n'auraient pas moins de valeur à l'égard de l'Italie.

Quant à la considération des lieux où l'on a recueilli ces divers objets, aussi loin que le souvenir des transmissions successives de ces derniers puisse remonter, elle ne saurait fournir, pour la détermination dont il s'agit, que des notions vagues et contradictoires : ainsi il est tel de ces objets qui a été rapporté de Rome, tel autre d'Espagne ; tel vient du midi, et tel autre du nord de la France. Il n'est peut-être pas cependant sans intérêt d'ajouter que, sur les deux douzaines de ces pièces, entières ou fragmentées, que l'on a signalées jusqu'à ce jour, il en est à peu près la moitié que l'on sait positivement provenir de la Touraine, et principalement de la ville de Thouars. Serait-ce, en défini-

(1) Nous avons cru ne pouvoir faire mieux que de reproduire dans son entier l'article, comme étant, de ce qu'on a écrit sur les faïences de Henri II, ce qu'il y a encore de plus complet et de plus propre à initier à l'intelligence de ces poteries célèbres. Ayant fait à cet égard, près de M. André Pottier, actuellement directeur du Musée des antiquités et bibliothécaire de la ville de Rouen, la démarche de lui demander la permission de reproduire son texte, nous en avons reçu l'autorisation en des termes flatteurs et encourageants pour notre publication. M. André Pottier nous pardonnera, sans doute, l'indiscrétion de publier ici un passage de sa lettre qui précise, mieux que nous ne saurions le faire nous-même, le but et le résultat du travail que nous avons entrepris. Voici ce passage : « C'est une idée qui trouvera de nombreux et symphatiques adhérents que celle » de reproduire en totalité ces rares reliques d'un talent inconnu, et d'un art qui ne fit » qu'apparaître sans laisser de traces. Le petit nombre de ces chefs-d'œuvre permet de » les embrasser tous dans une publication unique, de sorte que l'amateur qui possédera » dans sa bibliothèque cette fidèle reproduction n'aura rien à regretter, et pourra » embrasser cette fabrication sous tous ses aspects, etc., etc. »

(2) Voyez l'intéressant travail de M. le comte de Laborde sur cet artiste, intitulé : « *Le château du bois de Boulogne.* » *(Notes de l'éditeur.)*

(1) A l'époque où cette notice parut dans Willemin, on ne connaissait point de pièces à la salamandre, ni probablement celles que nous classons dans la première époque, n'ayant point de marques ou emblèmes royaux.

(2) On voit que M. André Pottier n'est pas si éloigné que M. de Laborde de notre hypothese, que Girolamo della Robbia put être l'auteur des poteries de Henri II, ou un autre membre de la famille venu également exercer son art en France : voici déjà la difficulté de transport aplanie, les objets ayant été fabriqués en France par un artiste italien.

(Note de l'éditeur.

tive, à cette dernière localité que devrait rester l'honneur d'avoir produit ces délicates merveilles de l'art céramique? C'est une présomption qu'il serait peu rationnel d'admettre de prime abord, mais que peut-être l'avenir, éclairé par de nouvelles découvertes, réussira à confirmer.

Il règne sur ces pièces une autre opinion que nous avons nous-même paru d'abord adopter sans discussion, mais sur laquelle il est pourtant nécessaire que nous appelions quelques éclaircissements. On suppose que toutes ont fait partie d'un service destiné à Henri II, parce que quelques-unes portent inscrits sur leurs parois, soit le chiffre bien connu de ce monarque, soit les trois croissants entrelacés qui furent son emblème le plus habituel, soit enfin les armes de France. Cette preuve paraît en effet décisive pour toutes les pièces qui portent ces insignes, mais il n'en est guère que neuf sur vingt-quatre dans ce cas : or, pour les quinze restantes, il serait peut-être hasardé d'adopter la même conclusion, d'autant plus que toutes ces pièces, à cause des répétitions nombreuses qu'elles offrent, paraissent bien plutôt appartenir à plusieurs suites différentes, ou même constituer autant d'unités distinctes, sans relation nécessaire avec leurs congénères, que se rapporter à une seule et même suite. D'ailleurs, l'état de grossièreté et d'imperfection de quelques-unes, comparé à l'admirable réussite de toutes les autres, doit éloigner l'idée qu'elles auraient pu faire partie d'un même assortiment. Voici, au reste, la classification de ces pièces, eu egard aux différents usages auxquels elles paraissent se rapporter : cinq aiguières, cinq salières; quatre coupes à pied avec ou sans couvercle; trois vases à anse supérieure et à petit goulot latéral, que l'on est convenu d'appeler *biberons* (1); une espèce de sucrier ou compotier, un chandelier; et enfin cinq fragments, dont la plupart sont des couvercles. Il n'est peut-être pas inutile d'ajouter que toutes les pièces du même genre sont différentes les unes des autres, et qu'excepté deux salières de la collection de M. Sauvageot (2), on n'en a pas encore rencontré, à notre connaissance, qui soient des reproductions exactes du même type.

Essayons maintenant de caractériser d'une manière plus précise cette fabrication, dont la belle aiguière que nous avons sous les yeux est, sans contredit, le spécimen le plus important, le plus splendide, et celui sur lequel les procédés particuliers à ce genre se manifestent de la manière la plus facile à saisir. La pâte argileuse avec laquelle on a modelé ces faïences est une véritable *terre de pipe*, entièrement blanche, ce qui distingue déjà de celle-ci, non-seulement les poteries de Palissy, dont la terre est grisâtre, mais encore des *majolica*, dont la pâte est plus ou moins colorée. Il s'ensuit de cette différence radicale que, tandis que les premières ne sauraient se passer de l'enduit d'émaux, à la vérité transparents, mais pourtant fortement colorés, qui dissimulent l'aspect terne de la matière première, et les secondes de la couche d'émail blanc opaque qui forme toujours le champ de leurs peintures, il suffit aux faïences que nous examinons d'un simple vernis; et, en effet, elles ne sont revêtues que d'une couverte de verre transparent, qui ajoute de l'éclat à la terre sans modifier *sensiblement* (3) sa couleur propre. C'est donc sur le fond même de la terre que se détache le lacis d'ornements colorés qui forme la principale décoration de ces vases. Mais c'est ici qu'apparaît la différence la plus profondément tranchée qui distingue cette fabrication de toutes celles qu'on essayerait en vain de lui comparer. Ces ornements, d'une finesse et d'une netteté merveilleuses, au lieu d'être tracés au pinceau, comme on serait tenté de le supposer d'après tout ce qu'on connaît d'approchant, sont incontestablement imprimés, soit superficiellement, par l'opération du décalcage, procédé si fréquemment employé de nos jours. soit par incrustation, à l'aide de matrices (4) et de roulettes en relief, comme l'ont conclu quelques bons observateurs qui ont eu occasion de soumettre à un examen approfondi les parties fragmentées des produits de cette fabrication. Enfin, dernière particularité distinctive, tandis que les poteries de Palissy et de ses imitateurs ne se composent que de reliefs richement colorés, sans mélange de plate peinture; tandis que les pièces de vaisselle italienne ne comportent guère, au contraire, que des surfaces peintes sans mélange de parties en relief (1), les vases dont nous cherchons l'origine présentent la réunion des deux systèmes; et des ornements en haut relief, tels que des moulures, des consoles, des mascarons, et même de petites figures entières, s'y marient agréablement aux fonds empreints d'élégantes arabesques. De telle sorte qu'en voyant ces délicieuses compositions, traitées avec un fini si exquis dans toutes leurs parties, on ne peut s'empêcher de les comparer aux pièces d'orfèvrerie de la même époque, repoussées, ciselées et niellées.

Tels sont, autant qu'il nous a été possible de les saisir et de les exprimer, les caractères différentiels de ces singulières productions, qui ne procédaient, à l'époque qui les vit créer, d'aucun type connu; dont les procédés de fabrication, tellement enveloppés d'obscurités qu'ils se laissent à peine comprendre aujourd'hui, ne paraissent avoir été surpris ni continués par aucun imitateur, et qui, véritable phénomène dans leur genre, ont légué à nos recherches un problème à peu près insoluble (2) dans l'histoire des arts céramiques. Aussi le prix de ces délicates et fragiles merveilles, qui ne peut que s'accroître encore en raison de leur rareté et de leur intérêt, a-t-il atteint déjà un taux extrêmement élevé; et pour n'en citer qu'un exemple, l'aiguière qui nous a fourni l'occasion de cette discussion a été vendue 2300 francs à la vente de M. de Monville (3).

Il n'est pas hors de propos de consigner ici que la collection si exquisement choisie de M. Sauvageot (4) renferme cinq pièces de ce genre, toutes d'une admirable conservation, savoir : une coupe garnie de son couvercle; une grande salière en forme de socle triangulaire, accoté de trois petits génies portant des écussons aux armes de France; deux salières plus petites en pendants (voyez notre *note ci-dessus*), évidées à jour et supportées intérieurement par trois figures; et enfin un de ces vases à goulot latéral que nous avons qualifiés de *biberons*.

(1) Tous les pots à eau en Italie et en Espagne sont faits de la sorte, seulement ils sont d'une plus grande dimension.

(2) Nous ignorons si feu M. Sauvageot a possédé en effet deux salières parfaitement identiques, mais les salières dont il a fait don au Louvre avec toute sa collection sont différentes. Deux en effet ont de la ressemblance, mais sont loin d'être exactement pareilles.

(3) Ce mot *sensiblement* est de l'éditeur.

(4) Les outils gravés en relief, dans la technologie ouvrière, se nomment *poinçons*, et l'outil en creux, qui se fait en y imprimant le relief du poinçon, s'appelle *matrice*. On dit encore le *mâle* et la *femelle*. Ce poinçon, d'acier trempé, s'imprime par un coup de balancier dans un morceau d'acier détrempé et qu'on retrempe après, et qui devient la matrice.

(*Notes de l'éditeur.*)

EXTRAIT DU TRAITÉ DES ARTS CÉRAMIQUES,

Par A. BRONGNIART,

Directeur de la manufacture royale de Sèvres.

Paris, 1844.

Faïence fine de Henri II.

La faïence fine présente dans son histoire une particularité peut-être unique et tout à fait remarquable.

On connaît, dans plusieurs collections de curiosités et chez quelques particuliers, des pièces de faïence fine décorées dans le style de la renaissance, mais peut-être avec plus de goût et d'élégance que beaucoup d'objets du même genre et de cette même époque.

Cette décoration se compose généralement de zones jaune d'ocre (5),

(1) Il y a de nombreux exemples de majoliques italiennes, mélangées de plate peinture et de reliefs; — sans parler des Robbia, toutes les fabriques de vaisselles ont employé les moulages. On rencontre souvent des corbeilles de fruits sur lesquels se promènent des lézards et des grenouilles, voire même des papillons. Enfin il existe des faïences italiennes qui n'ont que des reliefs gravés.

(2) Et de fait, comme nous l'avons dit en commençant, depuis plus de vingt ans la question est toujours la même : *adhuc sub judice lis est.*

(3) Cette aiguière, aujourd'hui chez M. Anthony de Rothschild, à Londres, en vaudrait, sans exagération, plus de 30 000. Les prévisions du savant bibliothécaire de Rouen ont été dépassées.

(4) Actuellement à l'État, auquel elle a été donnée de son vivant par son propriétaire.

(5) Brongniart ne parle ici, et dans tout l'article, que des pièces de la deuxième et troisième époque; celles à lacis rubané, et non des pièces que nous rangeons dans la première.

(*Notes de l'éditeur.*)

lisérées de brun foncé, enlacées dans le style un peu arabe, et de petites figures, de têtes, de mascarons d'un caractère très tranché, modelés avec finesse.

Les formes, aussi du style de ce temps, n'ont rien d'exagéré; assez souples de contours, elles ne sont riches que d'ornements.

Les pièces sont minces et légères; la pâte est fine, très blanche, peu dure, absorbante. Quelques figures d'animaux, d'un jaune d'ocre extérieurement, ont une pâte légèrement rosâtre. Le vernis, assez également étendu et très glacé, est cependant fort mince; il est un peu jaunâtre; enfin il est peu transparent.

On connaît en France, dans différents cabinets, environ trente-sept pièces de cette belle faïence, ayant toutes, plus ou moins, les caractères que je viens de signaler; mais on n'a aucune connaissance ni de la manufacture où elle a été fabriquée, ni même du pays où pouvait être située cette fabrication, ni exactement l'époque où elle a eu lieu.

On peut cependant arriver assez sûrement à cette dernière notion, d'abord par le style des formes et ornements, qui se rapportent à ceux du commencement du XVIe siècle; ensuite en remarquant sur quelques pièces moins parfaites (1) la salamandre et quelques insignes de François Ier, puis sur un grand nombre de pièces, et ce sont les plus belles, soit les armes de France et la devise de Henri II, soit même uniquement cette devise (les trois croissants entrelacés), on peut en conclure que ces pièces ont été fabriquées sous le règne de ces princes et vers l'époque qu'on a indiquée plus haut.

On sait que la plupart de ces trente-sept pièces viennent du sud-ouest de la France, de Saumur, de Tours, et notamment de Thouars; sauf deux ou trois qui ont été rapportées, dit-on, d'Italie et d'Espagne. Celles qui sont à Londres ont été achetées en France (2): ce sont en général, excepté quelques pièces, comme salières et sucriers ovales, des pièces diverses d'ornement, telles que coupes, aiguières, une sorte de vases qu'on a nommés biberons.

La fabrication de cette faïence a été très soignée, je viens de le dire; mais elle est remarquable, à en juger par les pièces brisées que j'ai vues, et surtout par le fragment du musée céramique de Sèvres représenté pl. XXXVII, fig. 5, A, B (3). Le nu de la pièce a d'abord été fait sans aucun relief ni ornement. Il n'a point été tourné, mais moulé mince, raffermi et mis à égale épaisseur par tamponnage régulier. On ne peut en douter en voyant les dépressions à peu près circulaires et disposées en lignes que montre le dessous d'un grand nombre de pièces, notamment celle qui est représentée pl. XXXVII, fig. 1. Cette première couche a été recouverte comme par engobage, d'une croûte très mince (4), sur laquelle on a placé les ornements, les têtes et le vernis. Cette seconde (ainsi que les deux autres) n'est point une exception due à une faute de fabrication; elle a été mise avec intention, comme le prouve le chiquetage que l'on voit sur la place D du fragment figuré pl. XXXVII, fig. 5, B (toujours de l'album).

J'ai voulu me rendre compte, et apprendre aux potiers qui peuvent l'ignorer, de quelle manière les ornements de diverses couleurs incrustés (5) dans la pâte avaient pu y être placés, et mettre en exécution, ainsi que je l'ai fait pour les vases grecs, le procédé que nous présumons avoir été suivi. M. Regnier a donc fait en porcelaine une imitation parfaite de la coupe (pl. XXXVII, fig. 1, album de Sèvres), et voici comme il s'y est pris :

On grave sur le modèle en plâtre (*l'album n'étant pas sous les yeux du lecteur, nous nous dispenserons cette fois des lettres ou chiffres de renvoi*) la place du liséré brun qui entoure les zones ou espèces de rubans entrelacés (1); on moule ce modèle, et le liséré se présente alors en lignes saillantes sur le moule. On place sur ce moule, et entre toutes ces lignes saillantes, une couche mince de la pâte blanche qui doit faire le fond général de la pièce, puis on enlève par les moyens connus la pâte blanche qui, entre les lignes saillantes, tient la place des zones de couleur; on la remplace par la pâte jaune, ou de toute autre couleur, qui doit former les zones colorées. On affleure le tout en enlevant avec une lame ce qui excède les lignes saillantes; ensuite on étend par croûte et par tamponnage la couche de pâte de faïence qui doit former le corps de la pièce. On démoule: on a la pièce avec les zones jaune fauve, et à la place du liséré les sillons profonds; on remplit les sillons avec de la pâte brune, on enlève l'excédant avec une gradine, de manière à mettre tout de niveau (2).

On cuit en biscuit, puis on met au vernis. On sent qu'on peut varier à volonté les formes des zones et des lisérés, et de même les couleurs (3).

J'ai dit que la couleur dominante des ornements était le jaune d'ocre foncé (4), mais ce n'est pas la seule; on y voit du vert, du violet, du noir, du bleu, et plus rarement un rouge assez semblable à celui qu'on nomme en Angleterre *pink colour*, couleur d'œillet (voir la salière du cabinet Sauvageot). (*Brongniart entend une des deux hexagones.*)

Je sais maintenant à quelle classe on doit rapporter cette poterie. Tous les caractères extérieurs et les caractères chimiques l'établissent.

Cette poterie a été analysée dans le laboratoire de Sèvres par M. Salvetat; il a trouvé la pâte composée... (nous donnons ci-après l'analyse du savant chimiste).

C'est, comme on le voit, une véritable faïence fine, un vrai cailloutage tout à fait exempt de chaux. Cuite au grand feu de porcelaine, cette pâte conserve ses arêtes les plus déliées et reste d'un blanc pur.

La petite quantité de vernis qu'on a pu en détacher n'a pas permis d'en faire une analyse complète; mais M. Salvetat s'est assuré par des essais suffisants qu'il ne contenait point d'étain, métal qui est le caractère des vraies faïences communes, même de celle de Bernard Palissy, qui se rapproche d'ailleurs beaucoup des faïences fines par la nature de sa pâte, à peine calcarifère, comme on l'a vu à l'article des faïences communes (du *Traité des arts céramiques*, dont cet extrait est tiré).

Voilà donc une faïence fine d'une très belle pâte, évidemment faite en France dans le milieu du XVIe siècle (5), et par conséquent bien antérieure au premier essai de la faïence fine anglaise, en le rapportant même à 1680, c'est-à-dire vers la fin du XVIIe siècle.... Comment n'a-t-on pas continué une si belle fabrication? C'est qu'elle était plus d'art, de curiosité, de luxe, que d'industrie; c'est que la faïence commune, qui avait aussi reçu de l'art, en Italie et en France, beaucoup de belles qualités, et qui, en raison de ses matériaux beaucoup plus communs que l'argile plastique, pouvait être faite partout, avait pu être livrée à l'industrie, qui en a soutenu et répandu la fabrication.

C'est donc un exemple unique d'une fabrication entièrement nouvelle pour le siècle où elle a été faite, qui est née, a été portée tout de suite à une grande perfection, et a cessé tout à coup sans qu'on sût par qui, ni dans quel lieu elle avait été fabriquée.

M. Pottier, bibliothécaire de la ville de Rouen, a fait un article très détaillé et très judicieux sur cette faïence, en décrivant dans le texte de l'ouvrage de M. R.-X. Willemin, intitulé « *Monuments français inédits* »,

(1) Nous ne saurions trop insister sur le vice de ce mode d'investigation, celui de prendre pour témoignage d'antiquité la grossièreté ou l'imperfection du travail, ainsi que sa non-réussite. Une seule pièce d'ailleurs porte la salamandre; qu'il ne faut pas confondre avec les lézards qu'on rencontre assez fréquemment au contraire sur les pièces de la dernière époque.

(2) Excepté une pièce provenant du cabinet Walpole.

(3) De l'album du traité dont nous donnons l'extrait.

(4) En plus que le nu de la pièce, on compte trois couches superposées dans ladite pièce, dont une intermédiaire rouge.

(5) Brongniart dit positivement ornements incrustés et non peints; son témoignage a une grande valeur, mais son mode d'exécution pour y parvenir n'est pas, selon nous, complet. (*Notes de l'éditeur.*)

(1) Il faut bien faire attention qu'il ne s'agit ici que des pièces, et même des parties de pièces où ce genre de lacis coloré et bordé de brun se trouve, et non des autres où les ornements d'une seule couleur sont simplement incrustés dans un creux.

(2) Cette explication, pour être claire, aurait besoin de la planche de l'album: nous y renvoyons.

(3) Il est nécessaire de bien comprendre qu'on procède ici à l'inverse du travail du tour, dans lequel le nu de la pièce se fait d'abord; c'est-à-dire que la pâte qui doit former le corps de la pièce ou noyau est mise en dernier, et que toute l'opération préalable se fait dans le creux du moule, et les lisérés bruns ne se mettent que tout à fait en dernier, lorsque le vase composé de toutes ses couches est sorti du moule.

(4) Il est bien essentiel ici de comprendre qu'il ne s'agit que des ornements rubanés; quant aux palmettes, ornements de pâte, etc., ils s'incrustent comme les lisérés qui bordent les zones, le pied du vase n'étant jamais fait de la même façon que la vasque.

(5) Nous pensons, par les raisons que nous donnons plus bas, que déjà sous François Ier cette fabrication existait à peu près complète. (*Notes de l'éditeur.*)

la belle aiguière du cabinet de Monville. Il a émis le premier l'opinion que j'ai déjà adoptée, que ces faïences si parfaites, et qui n'avaient eu qu'un temps très court de fabrication, appartiennent principalement au règne de Henri II (1) : qu'elles n'étaient ni du genre des faïences italiennes de Luca della Robbia, ni de celui des *majolica*, ni même de celui des faïences de Bernard Palissy ; qu'elles les avaient précédées de plus de cinquante ans (2) ; que leur pâte et leur vernis appartenaient à la faïence qu'on nomme terre de pipe, ce qu'a prouvé l'analyse que j'ai donnée plus haut. Enfin, il a indiqué avec l'exactitude d'un sagace observateur ce qu'il y a de remarquable dans les procédés de fabrication

---

EXTRAIT DE LA TECHNOLOGIE CÉRAMIQUE,

Par M. A. SALVETAT,
Chef des travaux chimiques de la manufacture impériale de Sèvres.

Poteries demi dures à pâte argileuse.

Généralement ces pâtes sont formées exclusivement de sable et d'argile plastique ; cependant quelques-unes contiennent une quantité de chaux assez notable, mais qui ne reste plus dans le mélange qu'à l'état de silicate de chaux. On trouve l'origine de ces poteries dans les terres cuites de quelques localités anciennes du Mexique, dans les faïences dites de Bernard Palissy, de Henri II, dans les diverses variétés qu'on a réunies sous le nom de *terre de pipe*, et qu'on ne fabrique maintenant que sur une petite échelle. Quelques pâtes qu'il faut rapporter à ce genre contiennent de la chaux, et nous citerons celles de Lunéville. Nous avons réuni dans le tableau suivant quelques analyses de pâtes que nous rapportons à cette classe ; elles ont été bien dépouillées de vernis.

FAIENCES.	SILICE.	ALUMINE.	CHAUX.	MAGNÉSIE	OXYDE DE FER.	ALCALIS
De Bernard Palissy. . . .	67,50	28,51	1,52	»	2,05	traces
De Henri II.	59,10	40,24	»	»	»	»
De Lunéville	67,39	16,00	13,16	1,02	2,01	traces

La dernière terre, qui est assez répandue, a pris le nom de *terre de pipe marnée ;* il entre du sable dans la composition de ces terres. Il faut se rappeler ici la différence qui distingue le sable et le silex : l'introduction du silex est le point de départ de l'amélioration des poteries de belle qualité, qu'on fabrique presque exclusivement en Angleterre.

Les poteries demi-dures à pâte argileuse peuvent recevoir toutes sortes de glaçures, qui forment les espèces que nous avons admises ; nous allons citer quelques exemples :

Poteries demi-dures à pâte argileuse, à glaçure silico-alcaline.—L'ancienne fabrication des Mexicains offre quelques ouvrages de ce genre ; la pâte est beaucoup plus dure que celle des poteries romaines ou grecques......

Poteries demi-dures à pâte argileuse, à glaçure plombifère. — C'est à ce genre qu'il convient de rapporter certaines poteries de Bernard de Palissy. La coloration légère de la pâte n'exigeant plus la nécessité d'une glaçure opacifiée par l'étain, nous voyons apparaître des poteries assez blanches, recouvertes d'une glaçure purement plombeuse ; mais si ce caractère n'était pas présenté par les produits du célèbre potier de Saintes, on le verrait développé d'une manière remarquable dans cette poterie qui a reçu le nom de *faïence de Henri II*, et qui se place, par la date de sa fabrication, bien avant les premiers essais de faïence anglaise, en reportant même à 1680 l'origine de cette dernière poterie, à fortiori, bien avant les découvertes de Wedgwood qui datent des premières années du XVIII[e] siècle.

Poteries demi-dures à pâte argileuse et à glaçure stannifère. — On trouve le type de cette fabrication, en remontant à l'époque la plus reculée, dans un grand nombre de poteries si célèbres de Bernard Palissy... et comme il n'entre que peu d'oxyde d'étain dans la glaçure de ces spécimens, la composition n'est pas calcaire. Dans les échantillons (de faïence) qui doivent retirer de la présence de l'oxyde d'étain (1) une grande dureté pour résister mieux que les terres de pipe ordinaires aux usages de la table, il faut faire intervenir la chaux, et nous voyons dans la terre de Lunéville cette terre s'élever jusqu'à 0,13.

(1) Beaucoup étaient déjà fabriquées, et la pièce à la salamandre, quoique moins bien réussie, est composée de tous les éléments des pièces évidemment du règne de Henri II.
(2) Ici il y a évidemment faute d'impression : prenons vingt-cinq ou trente ans
(Notes de l'éditeur.)

M. Du Sommerard a publié dans l'*Album du moyen âge*, intitulé : « LES ARTS AU MOYEN AGE », 8e série, pl. XXXIV, trois pièces de la faïence de Henri II ; mais il n'a donné que la description de ces trois objets, sans émettre d'opinion écrite sur leur compte : nous regrettons cette lacune dans les documents que nous publions sur nos intéressantes poteries.

EXTRAIT
DE L'INTRODUCTION DU CATALOGUE RAISONNÉ
DU CABINET DEBRUGE-DUMÉNIL,

Par M. Jules LABARTE.

Art céramique, page 305, imprimé en 1847. — *Faïence fine française du* XVI[e] *siècle, dite de Henri II.*

Voici une faïence unique en son genre, dont la fabrication a été portée tout de suite, presque sans tâtonnements, à un haut degré de perfection (2), et a cessé après quelques années de durée, sans qu'on sache aujourd'hui ni par qui, ni dans quel lieu elle a été pratiquée.

La pâte qui servait à modeler cette faïence est une véritable terre de pipe, fine et très blanche, de telle sorte qu'il n'a pas été nécessaire, comme dans la faïence italienne, de la voiler par un engobe ou par un émail opaque : les décorations se composent généralement d'un lacis d'ornements disposés avec goût, dans un style qui rappelle jusqu'à un certain point celui des Arabes. Ce sont des bandelettes jaune d'ocre, lisérées de brun foncé (3), ou des dessins d'un rouge d'œillet se détachant sur le fond même de la pâte. Ces ornements, d'une netteté merveilleuse, ne sont pas tracés au pinceau, comme on serait tenté de le supposer à la première vue : ils ont été gravés en creux sur la pâte par différents procédés qu'il est inutile de rapporter ici ; les matières colorées ont été ensuite incrustées dans les sillons des entailles, de manière à ne laisser aucune saillie sur le nu du vase. Ces dispositions faites, le vase a été cuit et ensuite vernissé. Ce n'est pas seulement par d'élégantes incrustations que ces faïences sont embellies, elles reçoivent encore des ornements de haut relief, moulures, consoles, mascarons, qui se marient agréablement aux arabesques des fonds ; plusieurs pièces sont même enrichies de figures de ronde bosse. Les formes des différents vases sont toujours pures de contours et dans le style de la renaissance, en sorte qu'on peut comparer avec justesse ces charmantes poteries aux

(1) Nous avons cru devoir étendre cet extrait, un peu en dehors de notre sujet, afin de mieux initier à la technologie céramique de la faïence de Henri II, et faire voir en quoi elle diffère de celle de la faïence de Bernard Palissy et d'autres fabriques du même genre.
(2) De fait, les pièces qu'il faut, selon nous, rigoureusement admettre comme étant de la première époque, sont, quant à leur fabrication, aussi parfaites que les autres ; les formes en sont moins capricieuses et moins agréables, mais d'un style plus archaïque.
(3) Les différents auteurs qui ont écrit sur ces poteries semblent tous s'être entendus pour ne point parler d'un grand nombre de pièces où ce lacis à bandelettes jaune d'ocre lisérées de brun foncé n'existe pas. Ils sont absents sur toutes les pièces de la première époque et sur beaucoup de la seconde.
(Notes de l'éditeur.)

pièces d'orfèvrerie ciselées et damasquinées du XVIe siècle (1). Si le lieu où cette faïence a été faite est inconnu, les espèces qui en subsistent nous apprennent l'époque de leur fabrication. La salamandre et quelques insignes de François Ier se font remarquer sur des pièces en très petite quantité qui paraissent signaler les premiers essais; puis sur un plus grand nombre de pièces plus belles et plus pures que les premières, on trouve les armes de France et la devise de Henri II, et parfois les deux D enlacés de la duchesse de Valentinois. Il faut en conclure que la fabrication de cette faïence, commencée à la fin du règne de François Ier, a été continuée sous Henri II, et cette circonstance qu'on n'y trouve que les emblèmes de ces deux princes (2) doit lui faire attribuer une origine toute française. Quelques antiquaires ont pensé que ces faïences avaient été exécutées en Italie (3), mais elles diffèrent trop essentiellement des *majolica* italiennes, et par la pâte employée et par le système de décoration, pour qu'on puisse s'arrêter à cette supposition que rien ne justifie. L'Italie n'a conservé aucune pièce de cette faïence, et nous ne croyons pas qu'il en soit jamais venu de ce pays. C'est au contraire de la Touraine et de la Vendée que proviennent la plupart des pièces répandues dans diverses collections.

Les plus grandes pièces connues sont deux (4) grandes aiguières appartenant à M. Anthony de Rothschild (de Londres) : l'une provient de la collection Walpole, l'autre faisait partie de celle de M. de Monville. Cette dernière pièce a été gravée dans l'ouvrage de M. Willemin, et décrite par M. Pottier qui, le premier, a donné sur cette riche faïence d'excellentes raisons, telles qu'on devait les attendre d'un observateur aussi érudit.

RÉSUMÉ D'UNE HISTORIETTE

ou Nouvelle que M. THORÉ, alors directeur du Journal et de l'Établissement de l'*Alliance des arts*, publia dans un des numéros de l'année 1846 ou 1847.

Ascanio, suivant en tout les traces de son maître Benvenuto Cellini, avait eu, avec la justice du roi, un démêlé à la suite d'un duel; obligé de se cacher, il se trouva, dans sa fuite, en face d'une misérable chaumière, située sur les bords de la Loire et habitée par un pauvre potier de terre, auquel il demanda l'hospitalité. Deux beaux yeux, ceux de la fille de l'artisan, le retinrent plusieurs années dans cette humble et paisible retraite, et s'étant associé avec le père de sa maîtresse, il fabriqua de compagnie ces vases d'argile qui le disputent aujourd'hui à ceux qui sont sortis de dessous son ciselet et de son marteau, et qui brillent parmi les plus beaux objets de l'orfèvrerie de la renaissance.

L'auteur possédait une jolie pièce de cette poterie de Henri II, et c'est sans doute afin de l'illustrer, qu'il écrivit cette fable, qui se rapporte à l'opinion de plusieurs archéologues, et particulièrement de M. Tainturier. Le musée de l'hôtel de Cluny possède aujourd'hui la coupe de M. Thoré.

EXTRAIT
D'UNE BROCHURE INTITULÉE *GIROLAMO DELLA ROBBIA*,

auteur présumé des poteries dites de *Henri II*, et sur sa famille,

Par M. H. DELANGE.

Paris, 1847.

Il mourut (Andrea della Robbia) en 1528, à l'âge de quatre-vingt-quatre ans. De ces cinq enfants, un seul suivit la carrière de la sculpture; toutefois le secret des la Robbia ne semblait pas devoir encore périr de sitôt. Giovanni eut aussi cinq enfants, tous habiles sculpteurs comme lui; mais trois d'entre eux moururent de la peste qui désola Florence en 1527. Les deux derniers rejetons de cette famille, si cruellement maltraitée par le fléau, s'expatrièrent peu après. Luca alla à Rome, exécuter pour Léon X le pavé de la loge du Vatican, sous la direction de Raphaël, ainsi que d'autres travaux. Quant à Girolamo, le plus jeune de tous, après s'être perfectionné, dit Vasari, en rivalisant avec les grands maîtres de cette époque, tels que Sansovino, Bandinelli et d'autres, il fut conduit par des marchands florentins en France, et présenté à la cour de François Ier, pour lequel il décora le château de Madrid, aux portes de Paris, de sculptures en pierre et en terre émaillée. Celles-ci furent pilées en poussière pour faire du ciment, lorsque ce palais fut détruit à l'époque de la révolution; quelques debris seulement en ont été recueillis et sont entre les mains d'un traiteur des environs. Feu Alexandre Lenoir avait dans son cabinet un de ces fragments qu'il avait trouvé lui-même et ramassé par terre sur la route du bois de Boulogne. Voilà tout ce qu'on connaît du dernier des la Robbia, un de ces artistes distingués que le goût pour les arts et la munificence de François Ier avaient attirés hors de leur patrie : cependant Vasari le fait séjourner en France pendant un laps de temps considérable, et ici suivons l'historien de la famille. Girolamo exécuta ensuite une grande quantité d'autres travaux à Orléans et tout le reste du royaume, que nous pourrons modestement limiter à l'Orléanais et les provinces voisines, comme le Poitou, la Touraine, etc., qui lui acquirent une grande renommée et de grandes richesses. Il eut alors l'idée de faire venir son frère Luca (1), pour l'associer à la faveur du roi et le mettre en bonne voie de faire lui-même fortune; toutefois les choses tournèrent différemment qu'il ne les avait arrangées, car Luca mourut peu après son arrivée en France. Girolamo, resté de nouveau seul et le dernier de sa famille, se décida à retourner dans sa patrie jouir des grands biens qu'il avait amassés, et y laisser quelques souvenirs de son savoir-faire; mais ayant été déçu dans les espérances qu'il avait fondées d'être honorablement employé par Cosimo de Medici, alors trop occupé lui-même à la guerre contre les Siennois, il revint mourir en France, et sa maison demeura non-seulement fermée et sa famille éteinte, mais encore, ajoute Vasari, l'art resta privé de la vraie manière de travailler en terre émaillée, parce que si plusieurs se sont exercés depuis eux dans cette sorte de sculpture, aucun assurément n'est parvenu à la supériorité de Luca l'ancien, d'Andrea et des autres de cette famille. Certes, à cette époque le défi jeté par Vasari pouvait être relevé par un artiste français, Bernard Palissy, dont l'auteur italien avait pu entendre parler, et qui était celui qui marchait de plus près sur les traces des la Robbia. Si ces deux artistes, Girolamo et Palissy, travaillant dans le même genre et dans le même temps, se sont vraiment trouvés en rivalité, ils ont eu chez la postérité un sort bien différent : le nom de l'un est dans toutes les bouches, celui de l'autre est presque totalement ignoré (2); les œuvres du premier figurent dans les plus riches collections, sont prisées au poids de l'or, tandis que celles du second, ou du moins ce qui en reste est relégué chez un traiteur de campagne, et personne n'a jamais osé y mettre un prix. C'était donc là le sort reservé au dernier des la Robbia! Mais celles qu'il a exécutées dans l'Orléanais et les alentours, que sont-elles devenues? Certes on ne peut croire qu'elles aient eu la même destinée que ses sculptures du château de Madrid. D'où vient qu'on ne rencontre rien dans ces contrées qu'on puisse lui attribuer dans l'ancienne manière des la Robbia? Nous ne pouvons expliquer cette difficulté qu'en supposant que Girolamo aurait assez subitement changé de genre de travaux, comme son aïeul Luca lui en

(1) Notre opinion est qu'elles ressemblent encore plus à des édifices en miniature, sauf les aiguières, qui affectent l'imitation des formes des poteries antiques.

(2) On verra que plusieurs pièces portent d'autres emblèmes, mais également de familles françaises

(3) Voyez l'article de M. Pottier, qui ne donne cette opinion que comme une hypothèse dont il discute lui-même la valeur.

(4) On peut aussi citer, et c'est la plus grande, l'aiguière de M. Magnac, en Angleterre. (*Notes de l'éditeur.*)

(1) « GIROLAMO DELLA ROBBIA, florentino, figlio e scolaro d'Andrea, nipote di Luca, » famoso fonditore, OREFICE E SCULTORE; attese a lavorare di marmo, di terra e di » bronzo a competenza del Sansovino, del Bandinelli, etc. Servì il re Francesco in Francia : » là chiamò in ajuto Luca il fratello, che lavorava per eccellenza sopra i vetri... » (c'est-à-dire qu'il était comme Bernard Palissy, peintre verrier; Vasari dit aussi que lorsque son frère le fit venir, il terminait le pavage du Vatican, sous Léon X); « ma poco tempo » visse (Luca). L'anno 1553 ritornò (Girolamo) a Firenze, per godere le richezze acqui- » state; ma trovando la città sotto sopra per le guerre di Siena, ritornò a Parigi, estin- » guendo con la morte la sua casa. » (Orlando, ABECEDARIO PITTORICO, d'après Vasari.)

(2) L'excellent livre de M. de Laborde, intitulé « *Le château du bois de Boulogne* », n'avait pas encore paru, et de fait le sejour de Girolamo della Robbia en France était connu de si peu de personnes, même savantes, que Dulaure attribue à Palissy les ouvrages bien authentiques aujourd'hui de l'artiste italien, qui certainement n'a pas fait en France que ses travaux du château de Madrid. (*Notes de l'éditeur.*)

avait donné l'exemple, celui dans lequel il avait jusque-là travaillé n'étant pas aussi goûté en France qu'en Italie, et que la tradition de ses nouvelles œuvres s'étant perdue, on a pu, comme cela est arrivé, les attribuer à un autre. Mais plutôt n'existe-t-il pas aussi des productions qui appartiennent à l'art du potier, sans auteur connu? En effet, quelle main a dessiné ces formes à la fois si bizarres et élégantes, a niellé ces arabesques si fines et si déliées, a modelé ces reliefs si délicats sur ces coupes, vases, flambeaux, aiguières, etc., connus seulement sous la dénomination de poteries de Henri II et de Diane de Poitiers, parce qu'en effet les chiffres, armes, initiales de l'amant royal et de sa maîtresse s'y trouvent quelquefois représentés? Il n'y a guère qu'une voix pour les supposer d'origine italienne. Qui donc peut revendiquer à meilleur titre la gloire de ces productions, si ce n'est un descendant de cette famille de potiers, chez laquelle, pendant cent cinquante ans, l'art céramique s'était perpétué sans interruption aucune, et auxquels Bernard Palissy doit l'idée de ses figulines, puisque l'imitation des objets d'histoire naturelle était bien avant lui en usage chez les la Robbia, auxquels enfin il avait emprunté jusqu'à ses reptiles? Certes, il n'appartenait qu'à leur héritier de soutenir en cette occasion l'honneur de la famille. Eh bien! puisque Vasari ne nous apprend rien à cet égard, qu'on nous permette aussi quelques suppositions, pourvu qu'elles soient vraisemblables: alors nous montrerons ce groupe d'artistes italiens à la cour de France, mettant de côté les rivalités intestines pour se réunir contre l'ennemi commun, c'est-à-dire les artistes français, leurs véritables rivaux, se soutenir, s'entr'aider; Cellini lui-même, le premier d'ordinaire dans les affaires d'honneur, n'être cette fois que le second de Girolamo, l'assister de ses conseils, lui inspirer enfin quelques-unes de ces formes heureuses qui semblent en effet lui être empruntées... Mais arrêtons-nous, craignons surtout de tomber dans le romanesque (1); hâtons-nous de retourner à la réalité, en informant aussi le public que nous aussi avons possédé une de ces fameuses poteries, mais portant une marque qui la rendait du plus haut intérêt : c'était un grand vase de la forme d'une aiguière, que nous avons acheté à la vente de M. Odiot (2) et sur la panse duquel se trouve la lettre G répétée plus de cent fois au milieu d'entrelacs, comme l'H initiale du nom de Henri, sur le flambeau appartenant à M. Préau. L'hypothèse que cette lettre G pourrait être le monogramme de l'auteur, c'est-à-dire l'initiale du nom de Girolamo, viendrait donc prêter un grand appui à tout ce que nous avons dit plus haut. Nous ne nous flattons pas cependant d'avoir gain de cause en faveur du dernier des la Robbia; on ne pourra du moins s'empêcher d'être frappé de cette parité de destinée entre des ouvrages d'un haut mérite dont l'auteur est resté jusqu'à ce jour inconnu, et un artiste de talent célébré par Vasari, protégé de deux rois, François Ier et Henri II, dont les œuvres sont encore aujourd'hui à trouver. Mais si nous échouons dans notre tentative, nous aurons du moins appelé l'attention dans le cours de cette notice, sur un genre de travaux qui suffisait pour illustrer plusieurs artistes à la fois, tandis que Luca de la Robbia en a recueilli à lui seul toute la gloire, en donnant son nom à tout ce qui s'est fait dans sa famille : l'équité veut qu'en lui réservant celle de l'invention, nous fassions aussi la part a ses collaborateurs et successeurs, surtout à Andrea; et quant à Girolamo, la sienne serait assez belle, s'il pouvait être prouvé qu'il fût véritablement l'auteur des poteries en question.

(1) Nous faisons ici allusion à la nouvelle romanesque de M. Thoré, dont nous avons donné le résumé.

(2) Ce vase est maintenant dans le cabinet de M. Magnac, en Angleterre. Une hypothèse, qui ne manque pas de force, traduit la lettre majuscule G, qui se trouve répétée sur la panse du vase, par l'initiale du nom de Guise. Nous ferons néanmoins observer que c'était plutôt par le nom de baptême que par celui de famille, qu'on distinguait les individus. Nous serions convaincu, si, comme sur le flambeau de M. Fountaine, à Narford, où se trouvent AM liés ensemble, pour Anne de Montmorency, on y voyait des F unies aux G, c'est-à-dire François de Guise. L'H sur le flambeau Préau désigne bien le roi Henri par son vrai nom. Ici Henri, tout court, ne saurait motiver d'équivoque, bien qu'il y ait eu plusieurs Henri ; tandis que V, pour Valois, par exemple, pourrait faire errer davantage. Tout en admettant volontiers que le G s'adresse au premier proprietaire, on ne saurait en conclure qu'il ne puisse aussi convenir à un artiste, dont le nom aurait également commence par la lettre G, sans une sorte de sophisme appelé en logique *petition de principe* : vu qu'il peut y avoir deux individus, par exemple, l'un vendeur et l'autre acheteur, dont les noms commenceraient par la même lettre, ou portant le même nom.

NOTE

EXTRAITE DE L'OUVRAGE INTITULÉ *LE CHATEAU DE BOULOGNE*

Par le comte L. DE LABORDE,

Membre de l'Institut.

Paris, février 1845.

Enfin M. Delange... a revendiqué dans une brochure intéressante (*Notice biographique sur Girolamo della Robbia*, 1847), pour Jérôme della Robbia, nos poteries françaises dites de Henri II ; s'il eût connu les renseignements que nous publions ici, il se serait gardé de supposer à un della Robbia cette trahison aux traditions de la famille. Jérôme sculptait ses figures et les encadrait dans des bordures de fruits, de fleurs et de reptiles, comme il avait appris à le faire dans l'atelier de sa famille, mais il n'avait aucune aptitude pour la finesse des détails et la pureté de goût qui se décèle dans les formes, les dimensions et les ornements des poteries de Henri II. Un vase signé du nom de Girolamo aurait pu changer nos convictions. Mais le G majuscule répété plus de cent fois au milieu des entrelacs sur le vase de M. Magnac, en Angleterre, s'adresse au premier possesseur, comme l'H initiale du nom de Henri, sur le flambeau appartenant à M. Préau, est étrangère au nom de Jérôme della Robbia (1).

EXTRAIT DE L'OUVRAGE

INTITULÉ

HISTORY OF POTTERY AND PORCELAIN

MEDIAVAL AND MODERN,

By Joseph MARRYAT.

Seconde édition. Londres, 1857.

Cette mystérieuse et unique manufacture de la renaissance, appelée faïence de Henri II, quoique certainement en pâte dure, est cependant contemporaine de la poterie tendre émaillée de la même période, et nous devons en conséquence la décrire ici à la suite de la vaisselle de la renaissance, au lieu de la classer dans la faïence fine d'une époque beaucoup plus tardive, avec laquelle elle n'a aucune ressemblance, ni par le style, ni par l'ornementation.

Cette manufacture, qui a été portée un moment à un haut degré de perfection, a tout à coup, et contre l'ordre ordinaire des choses, disparu entièrement sans laisser le moindre souvenir de son origine et de son auteur. On a supposé que c'était un produit de l'art florentin qui aurait été adressé en présent à Henri II par la famille de Catherine de Médicis; mais cette faïence diffère trop essentiellement de la majolique par la pâte et par le style de sa décoration, pour appuyer une telle conjecture. D'ailleurs, il n'y a pas dans les musées d'Italie un seul spécimen de ce genre, tandis qu'on en possède trente-sept, dont vingt-sept ont été recueillis dans la Touraine et la Vendée : en sorte que beaucoup d'antiquaires en induisent que leur fabrique devait exister à Thouars en Touraine, mais que néanmoins cette faïence pouvait être l'œuvre d'un artiste italien. Mais si le siége de la manufacture est inconnu, les pièces qui subsistent attestent évidemment l'époque de leur fabrication.

(1) Il est fâcheux, comme nous le disons dans notre Appendice, que M. Léon de Laborde n'ait pas édifié davantage les curieux et les amateurs, comme il semble le promettre dans cette note de son livre, sur le compte des poteries anonymes ; il est resté tout simplement dans le rôle de critique et de contradicteur. Il a dit *non*, mais il n'a pas démontré *oui*, et MM. Tainturier et Clément de Ris ont encore ainsi abrégé sa réfutation : *Magister dixit*... Notre silence pendant quatorze ans témoigne de notre résignation ; mais la signature ou monogramme du plat Espaulart ressuscite, selon nous, la question trop prématurement tranchée. A la manière dont l'auteur parle un peu plus haut, ne croirait-on pas qu'il assistait au travail de Girolamo ! Où sont donc les bas-reliefs de figures encadrées de feuillages et de fruits qu'il fabriquait en France ? L'édit de Louis XVI, qui ordonna la démolition du château de Madrid, qui n'eut lieu qu'un peu plus tard, n'atteignit pas sans doute tous les ouvrages de l'Italien. Nous pensons au contraire que Girolamo *a trahi les traditions de sa famille*, et que c'est par des travaux d'un autre genre qu'il acquit la richesse que son historien lui attribue. (*Notes de l'éditeur.*)

D'abord sur les plus anciens spécimens, c'est la salamandre et les autres symboles de François I[er]; puis sur le plus grand nombre des pièces, toutes d'un dessin plus pur et d'une plus belle exécution, on trouve les armes de Henri II avec les trois croissants, sa devise ou la lettre H entrelacée avec les deux D de la duchesse de Valentinois. Les emblèmes de la duchesse s'y reproduisent d'une manière si constante, que l'on appelle quelquefois faïence de Diane de Poitiers cette vaisselle si connue sous la dénomination de faïence de Henri II. On trouve même, sur les plus belles pièces, le blanc et le noir qui étaient les couleurs adoptées par sa veuve. Il résulte de cet exposé que la manufacture a commencé sous François I[er] et continué sous Henri II; et de ce qu'on n'y trouve pas d'autres emblèmes (1) que ceux de ces deux rois, on doit naturellement en conclure qu'elle est d'origine toute française.

La pâte de cette faïence est aussi différente de celle de la faïence majolique que de celle de Palissy; ces dernières poteries sont toutes deux de pâte dure (2).

C'est une vraie terre de pipe aussi fine que blanche, et qui par conséquent n'exige pas, comme la majolique, une couverte d'émail opaque pour cacher sa couleur; aussi les ornements dont elle est enrichie sont simplement recouverts d'une légère glaçure transparente et jaunâtre.

Le style de décoration de cette vaisselle est unique. M. Brongniart pense que les dessins et les arabesques ont été gravés dans la pâte, et que les entailles ont été remplies avec des pâtes colorées de manière à offrir la surface unie d'une fine marqueterie, ressemblant beaucoup à l'argenterie (3) de Cellini ciselée et ornée de niellures. C'est pour cela qu'on l'appelle quelquefois faïence à niellures. Après un examen, nous ne pouvons partager l'opinion de M. Brongniart : nous sommes au contraire convaincu que les dessins ont été imprimés ou tracés avec un patron sur la pâte (4).

Ces dessins sont souvent disposés par zones jaune d'ocre avec bordures en brun obscur; souvent aussi les zones sont en rouge foncé, vert, violet, noir et bleu, mais le jaune d'ocre foncé est la couleur dominante.

Outre les élégantes décorations représentant des niellures, cette belle faïence est enrichie d'ornements en saillie d'un relief hardi, consistant en masques, écussons, lézards, grenouilles, coquilles, guirlandes, sur lesquels prédomine la couleur rouge d'œillet. Les formes des vases sont toujours du style le plus pur de la renaissance, et sont si finement modelées, d'une exécution si exquise, qu'on ne peut les comparer qu'aux chefs-d'œuvre ciselés, damasquinés des orfévres du XVI[e] siècle. Ce sont presque toujours des pièces de décoration légères et d'une petite dimension, telles que coupes, éviers (5), et ces vases de forme singulière qu'en France on nomme biberons (petites cruches).

(*Suit la description d'un assez grand nombre de pièces principales qui se trouvent en Angleterre, et que nous avons publiées.*)

EXTRAIT D'UNE NOTICE

SUR LES FAIENCES DU SEIZIÈME SIÈCLE

DITES DE HENRI II,

Par A. TAINTURIER,

Membre de la Commission des Antiquités de la Côte-d'Or.

Paris, 1860.

Si, dans ces dernières années, les produits céramiques de l'époque de la renaissance ont eu le privilége de charmer les amateurs, rien n'a autant excité leur intérêt que les précieuses poteries connues, dans le monde de la curiosité, sous le nom de *pièces de service de Henri II*. Et, hâtons-nous de le dire, la faveur exceptionnelle dont jouissent aujourd'hui ces faïences est amplement justifiée par tout ce qui peut donner du prix à un objet d'art. L'élégance exquise des formes, la merveilleuse perfection de l'exécution, le caractère historique révélé par les emblèmes que portent presque toutes les pièces, l'extrême rareté de ces objets, et jusqu'à l'ignorance où l'on est du nom de leur auteur, n'y a-t-il pas là de puissants stimulants pour le curieux? L'obscurité qui entoure encore l'origine de ces bijoux de la céramique ne doit-elle pas aussi offrir à l'archéologue un agréable sujet d'étude?

Déjà, bien des efforts ont été faits pour trouver la solution de ce problème si intéressant au point de vue de l'histoire des arts céramiques, et jusqu'ici ces précieuses poteries n'ont pas révélé le secret de leur origine. Toutefois, à l'aide des quelques débris échappés aux ravages du temps, les savants et les antiquaires ont pu déterminer d'une manière indubitable l'époque à laquelle ces objets appartiennent, et les moyens de fabrication mis en usage par leur auteur anonyme. Après avoir rassemblé et consulté tous les documents publiés sur la matière, j'essayerai, à mon tour, d'ajouter quelques faits nouveaux aux études antérieures; et si la solution que j'indiquerai n'est pas encore entièrement satisfaisante, j'aurai du moins l'espoir d'éviter, à l'avenir, de longues recherches aux personnes qui voudraient approfondir cette question d'archéologie, en exposant dans ce chapitre les faits constatés, et en résumant les opinions diverses émises jusqu'à ce jour.

Il y a vingt-cinq ans, les faïences de Henri II étaient à peu près inconnues. M. André Pottier les a, le premier, signalées à l'attention des amateurs dans l'ouvrage de Willemin, dont la publication a été achevée en 1839, et, pour mieux faire sentir l'importance artistique de ces très rares poteries, il a joint à sa notice une gravure représentant la superbe aiguière qui faisait alors partie de la collection de M. de Monville. On ne connaissait, en 1839, que vingt-quatre pièces de cette sorte, savoir : cinq aiguières, cinq salières, quatre coupes, trois vases en forme de biberon, un compotier, un chandelier, et cinq fragments.......

Mais il est à croire que cette fabrication a dû être bien limitée, puisque, malgré les recherches des collectionneurs, malgré l'activité qu'a pu donner aux marchands l'espoir de bénéfices considérables, l'inventaire dressé par M. Pottier s'est à peine augmenté de dix à douze pièces, pendant le cours de ces vingt dernières années.

Malheureusement, nos collections publiques (1) n'ont qu'une bien faible part dans la répartition de ce petit nombre d'objets.......

Bien qu'il soit souvent imprudent de juger un objet d'art par son prix, je ne puis passer sous silence qu'à cette vente (2), quatre pièces de faïence de Henri II, savoir : une coupe et trois petites salières, dont l'une fracturée, pièces bien moins importantes que celles mentionnées ci-dessus, ont été adjugées publiquement au prix de 38 220 francs; et, pour en finir avec ces chiffres, si éloquents qu'ils soient, je citerai une aiguière acquise par M. de Rothschild moyennant la somme énorme de 20 000 francs.......

Ce qui frappe d'abord à l'inspection de ces objets, c'est leur régularité, la netteté de leurs contours, l'élégance de leur ornementation, à tel point qu'on serait tenté de les prendre pour des pièces en os, en ivoire ou toute autre matière dure, plutôt que pour des vases d'argile; et, en vérité, cette poterie se rapproche beaucoup plus des pièces d'orfévrerie de la renaissance que d'aucune faïence connue.

Les formes générales sont empruntées au style italien du commencement du XVI[e] siècle, et particulièrement aux travaux des artistes florentins qui vinrent en France sous le règne de François I[er]; toujours régulières avec élégance, elles prennent quelquefois un caractère architectural très prononcé, comme dans la salière du Louvre et dans celles de M. Sauvageot (3).......

(1) Les autres emblèmes ou armoiries retrouvés depuis sont également français.

(2) M. Salvetat n'y voit pas une aussi grande différence (voyez son analyse) quant à la faïence de Palissy.

(3) Les Anglais disent *argenterie* : du reste on disait, au moyen âge, un *argentier*, et non un *orfévre*.

(4) Nous sommes de l'avis de M. Marryat. Les dessins ont été imprimés dans la pâte fraîche, faisant tantôt les dessins eux-mêmes ou les fonds, comme dans le travail de marqueterie, où l'on distingue, la partie et contre-partie, puis on rajustait les dessins sur le noyau.

(5) Aiguières ou buires. (*Notes de l'éditeur.*)

(1) Elles en possèdent aujourd'hui dix pièces dont cinq de la collection Sauvageot.

(2) Vente Rattier.

(3) L'auteur lui-même constate ici deux choses : une influence florentine prononcée, et un goût architectonique qui domine dans un plus grand nombre de pièces qu'il ne le dit. (Voyez notre Appendice à cet égard.) (*Notes de l'éditeur.*)

Indépendamment des ornements saillants dont j'ai parlé, les faïences de Henri II ont encore reçu une autre décoration bien plus caractéristique : c'est un réseau d'entrelacs feuillagés ou de bandelettes jaune d'ocre lisérés de brun, et dont le style participe à la fois des encadrements typographiques de l'époque et de l'ornementation arabe ; puis, sur certaines parties (1), des dessins très fins et très serrés formés de trèfles, de feuillages et autres fleurettes se détachant très nettement sur le fond jaunâtre de la pâte. Ce qu'il importe de noter, c'est que ces ornements, d'une grande vigueur, ne sont pas tracés au pinceau, comme on serait tenté de le supposer à la première vue ; ils sont incrustés dans la pâte : ce sont de véritables *nielles*. Enfin, pour compléter ces caractères généraux, il me reste à signaler la présence de quelques émaux violets, verts ou bleus, et plus rarement d'un ton que les Anglais nomment *pink colour*, rouge d'œillet.......

Après avoir étudié les faïences de Henri II au double point de vue de leur fabrication et de leurs qualités artistiques, il me reste à indiquer certains caractères qui en font des monuments archéologiques du plus haut intérêt. Dans ces fragiles objets, la matière n'est rien, comme nous l'avons vu ; mais nous savons aussi que toute leur valeur provient d'une exécution vraiment merveilleuse et de formes d'une élégance exquise : ce sont, en un mot, des pièces artistiques de premier ordre. Une autre circonstance non moins importante vient encore, s'il est possible, en augmenter le mérite. C'est la noble origine de ces pièces qui, presque toutes, proviennent d'un service ayant appartenu, soit à François Ier, soit à Henri II et à Diane de Poitiers. Sur les trente-six pièces décrites ci-après, dix portent le chiffre de Henri II ou les croissants de la belle duchesse de Valentinois ; cinq sont ornées de l'écu de France ; quatre nous offrent la salamandre de François Ier (2) ; trois, les armes des Montmorency-Laval ; une autre, celles des Coetmen, de Bretagne ; et enfin on en remarquera trois sur lesquelles est figuré le monogramme du Christ, sans que pour cela ces derniers objets paraissent avoir eu une destination religieuse.

Il ne peut donc y avoir aucune incertitude sur l'époque de cette fabrication. Commencée sur la fin du règne de François Ier, ainsi qu'en témoigne l'existence de deux ou trois pièces, d'ailleurs moins parfaites que les autres (3), continuée sous Henri II, elle ne paraît pas s'être prolongée au delà du règne de ce dernier prince. Elle aurait ainsi duré quinze à vingt années au plus : de 1540 à 1560, par exemple.

Ce sont là des faits certains et qui rétrécissent beaucoup le champ des conjectures.......

Mais, d'une part, comme le fait observer très bien M. Labarte (4), cette circonstance, qu'on ne trouve sur les pièces connues que les emblèmes de François Ier et de Henri II, doit leur faire attribuer une origine toute française ; et, en outre, il n'est pas prouvé que d'autres pièces de cette faïence soient conservées en Italie ou en aient été rapportées, tandis que la plupart de celles qui existent dans les collections de France et d'Angleterre proviennent de la Touraine et de la Vendée, notamment de la Flèche, de Saumur, de Tours ou de Thouars. Enfin, les poteries du temps de Henri II diffèrent essentiellement des faïences de Palissy, des majoliques italiennes et des reliefs émaillés de Luca della Robbia, aussi bien par la composition de la pâte que par la décoration. Nous croyons donc inutile de réfuter

(1) L'auteur est le premier qui ait fait une distinction dans l'ornementation de pâtes incrustées, et elle est d'autant plus essentielle à faire, qu'un grand nombre de pièces sont privées du réseau jaune d'ocre liséré de brun. (Voyez notre Appendice à cet égard.)

(2) Pour nous, la seule pièce, de toutes celles que nous avons vues jusqu'à présent (et nous en avons encore à en voir un certain nombre), qui porte évidemment la salamandre de François Ier, c'est-à-dire l'animal chimérique qui se contourne au-dessus d'une flamme, est la salière de M. George Field, à Londres. Il nous semble que l'auteur a confondu avec la salamandre des lézards ou autres reptiles : ainsi, sur la petite aiguière de M. Webb, ce sont des lézards verts ; sur la coupe de M. le baron de Rothschild, également ; et quant à la bête qui flanque le goulot du hanap de M. Anthony de Rothschild, elle peut être d'invention, mais ne ressemble pas à la salamandre consacrée ; d'ailleurs la pièce est de l'époque la plus avancée et la plus savante de la fabrication, et la présence des salamandres, si l'on veut les accepter pour telles, ne ferait qu'embrouiller la question.

(3) L'auteur partage l'opinion que nous croyons une erreur, que l'imperfection de certaines pièces dénote le commencement de la fabrication.

(4) Catalogue Debruge, page 305. *(Notes de l'éditeur.)*

une assertion tendante à attribuer les faïences dont nous nous occupons à Girolamo della Robbia, neveu de Luca, qui vint en France vers 1528, et contribua à la décoration du château de Madrid, près Paris. Rien ne prouve, d'ailleurs, que cet artiste se trouvait encore en France sous le règne de Henri II (1).......

C'est donc avec infiniment de raison, selon moi, que, dans ces derniers temps, certaines personnes ont considéré les poteries qui nous occupent comme l'œuvre d'un orfèvre. J'irai plus loin ; et, après avoir attentivement étudié les pièces qui existent dans les musées et dans les principaux cabinets de Paris, je n'hésiterai pas à attribuer ces faïences, non à Benvenuto Cellini lui-même, mais à l'un des élèves qu'il avait amenés avec lui d'Italie.

J'ai déjà dit qu'un des caractères les plus saillants des pièces du service de Henri II était de présenter, dans les figures surtout, le style élégant et allongé particulier aux artistes florentins du commencement du XVIe siècle ; mais ce seul indice serait insuffisant, si une autre circonstance, bien autrement caractéristique, ne désignait plus sûrement encore la main qui a modelé ces bijoux de faïence. Les procédés de fabrication, je crois l'avoir suffisamment démontré, diffèrent essentiellement de ceux des potiers de l'époque, et se rapprochent au contraire beaucoup de la manière de faire des orfèvres. Mais ce qu'il y a de très remarquable, c'est que parmi les opérations pratiquées, il en est une, la *niellure* (2), parfaitement inconnue alors de nos artistes français, et dont Cellini et ses élèves avaient seuls l'habitude.......

Ainsi, en ce qui concerne la concordance des époques, nous ne saurions trouver une solution plus satisfaisante à la question qui nous préoccupe.

Cellini quitta la France en 1545, deux ans avant la mort de François Ier ; il y laissa deux de ses élèves, nommés Pagolo et Ascanio, qui continuèrent à travailler pour la cour (3). *Ces infâmes bandits*, comme il les appelle, après avoir trahi leur maître et pris sa place, se gardèrent bien de retourner en Italie. Il y a donc tout lieu de présumer qu'ils restèrent en France longtemps encore, et qu'après avoir terminé pour le roi François Ier les travaux abandonnés par Cellini, ils travaillèrent aussi pour Henri II, son successeur (4).

Ce concours de circonstances si favorables à notre hypothèse nous permettra donc de considérer Ascanio, l'élève chéri de Cellini, comme l'auteur du service de Henri II, en attendant que la découverte de documents nouveaux vienne contredire ou confirmer cette attribution. Il n'y a rien d'impossible, en effet, qu'en raison de l'auguste destination qu'elles ont reçue, ces précieuses poteries aient figuré dans les comptes ou les inventaires royaux dressés au XVIe siècle, et peut-être trouvera-t-on un jour, dans nos archives nationales, des indications précises sur leur origine. Ces recherches seraient assurément dignes du zèle des archéologues parisiens (5).

(1) Voyez la note extraite du Dictionnaire ou *Abcd* d'Orlando, sur Girolamo della Robbia, mort en France bien après le règne de Henri II. L'auteur, aussi bien que d'autres archéologues, admet volontiers tous les artistes italiens venus en France à cette époque, hormis Girolamo et Luca, son frère, les plus aptes à fabriquer de la poterie... N'est-ce pas un parti pris ?

(2) L'auteur confond les deux actes d'incrustation, le nigellum et l'émaillerie, appelée aussi au moyen âge *electrum*. Il oublie les précédents des pavages incrustés dont le spécimen que nous donnons rend bien mieux compte du procédé généralement employé par l'auteur anonyme que le travail du nigellum. (Voyez ce que nous disons dans notre Appendice à cet égard.)

(3) *Mémoires de Cellini*, page 360.

(4) Voyez notre résumé de la nouvelle publiée sur la faïence de Henri II, par M. Thoré.

(5) Nous joignons nos souhaits à ceux de l'auteur ; mais nous regardons les archéologues des provinces, surtout de celles d'où l'on a tiré tant de pièces, non moins capables de fouiller avec fruit dans nos archives nationales, et particulièrement dans celles du pays. *(Notes de l'éditeur.)*

EXTRAIT D'UN ARTICLE DE LA *GAZETTE DES BEAUX-ARTS*,

Par M. L. CLÉMENT DE RIS,
Conservateur adjoint au Musée du Louvre.

Janvier 1860.

Voici le phénix et le sphinx de la curiosité. Posséder une *faïence de Henri II* est le souhait de tous les collectionneurs; en découvrir une nouvelle est le rêve de plusieurs; et j'en connais qui depuis dix ans ont dépensé, à la poursuite de ce rêve, plus d'argent qu'il n'en faudrait pour acquérir une seule pièce de la collection, même au prix exorbitant qu'elles atteignent dans les ventes. Mais avant d'aller plus loin, qu'est-ce qu'une *faïence de Henri II?*

On appelle ainsi certaines pièces d'un fort petit volume : coupes, flambeaux, aiguières, biberons, salières, pieds de croix, qui se trouvent en France dans les collections publiques du Louvre, de Cluny et de Sèvres, et dans des cabinets particuliers; en Angleterre, chez deux ou trois amateurs. Elles sont de faïence dite *cailloutage*, blanche, enduite d'un engobe incolore et transparent sur lequel se détachent des arabesques faites par décalcage ou par incrustation, et des ornements de plein relief appliqués après coup. Comme quelques-unes portent le monogramme de Henri II, le D double inscrit dans l'H, et les trois croissants, et proviennent évidemment d'un service ayant appartenu à ce prince, l'usage a prévalu de leur attribuer à toutes la même destination, et le nom leur en est resté.......

Mais ce qui surtout doit nous intéresser, c'est l'art merveilleux qui a présidé à la composition de ces petits chefs-d'œuvre. Les formes en sont d'un galbe charmant et d'une proportion parfaite. Les couleurs des reliefs sont ménagées de façon à réveiller l'uniformité de la teinte générale et à lui donner du piquant. Mais le goût des arabesques qui enroulent leur lacis autour de la panse des aiguières ou du fût des chandeliers, qui tapissent la vasque et les flancs des coupes, est ce que l'on doit le plus admirer. Les carrelages arabes, ou les magnifiques reliures que Grolier et Maioli mettaient à leurs livres, n'offrent rien de plus délicat ni de plus ingénieux.

Ces arabesques, je l'ai déjà dit, ne sont pas peintes, mais obtenues au moyen de deux procédés assez curieux. Tantôt le premier vernis, une fois posé, a été enlevé avec une pointe extrêmement légère, et dans le creux laissé par cette entaille on a coulé un émail d'une couleur différente qui, à la cuisson, a adhéré et fait corps avec l'enduit (la *couverte*) qui couvre toute la pièce : c'est de l'incrustation proprement dite, ce que dans l'art de l'émaillerie on appelle le *champlevage* (1). Tantôt l'artiste, trouvant sans doute le procédé du champlevage trop long, a imprimé sur la pâte de son moule, encore sensible, un quart de cercle chargé des arabesques dessinées préalablement, et a recommencé quatre fois cette opération, jusqu'à ce que le cercle entier de la vasque fût couvert d'ornements. C'est le procédé du *fixé*. La cuisson a déjeté un peu les points de repère de ces quatre segments, et a empêché les entrelacs de concorder parfaitement entre eux. Cette inégalité est très sensible dans la vasque de la coupe du Louvre reproduite par notre gravure, et dans celle de M. Hutteau d'Origny, dont nous donnons plus loin la description

D'où proviennent ces bijoux de la céramique? Quel est leur auteur? A quelle époque ont-ils été fabriqués? A qui étaient-ils destinés? Quel était leur usage? Telles sont les questions que soulèvent les faïences de Henri II, questions dont la solution n'a pas encore été trouvée, malgré de patientes investigations. Le champ des conjectures est donc ouvert, et nous devons nous borner à résumer les plus probables.

Les trente-six pièces de faïence de Henri II connues dans les collections publiques ou particulières ont toutes été trouvées en France. M. Brongniart prétend, il est vrai, que deux ou trois viennent d'Espagne et d'Italie; mais comme il ne spécifie pas lesquelles, et que, malgré toutes mes recherches, je n'ai pu être plus heureux, il me paraît prudent, jusqu'à plus ample informé, de ne pas tenir compte de cette assertion. Le nid, comme disent les curieux, paraît être placé entre Tours, Saumur et Thouars. Plusieurs (dix ou douze) viennent directement de Tours. Elles portent toutes, soit les armes de France, soit les chiffres de Henri II et de Diane de Poitiers. On pourrait donc supposer qu'elles faisaient primitivement partie du mobilier de Diane de Poitiers à Chenonceaux, et plus tard à Chaumont-sur-Loire, et qu'après la mort de la grande sénéchalé de Normandie (1566), elles auraient été dispersées dans le pays environnant et retrouvées, trois cents ans après, par la main fureteuse des collectionneurs. En continuant encore de parcourir le champ des suppositions, on peut croire que les ouvriers de toute sorte appelés à contribuer à l'érection du château de Chambord auront continué à exercer leur industrie dans le pays blaisois et dans la Touraine, et que l'un d'eux aura créé cette industrie, étouffée, après quelques années d'existence, par le succès des faïences de Palissy (1).

Quel était cet ouvrier? Ici un silence complet qu'aucun document n'est encore venu rompre. Cependant l'examen attentif des pièces, de leur forme, des reliefs qui les couvrent, des arabesques qui les décorent, de la finesse et de la précision sculpturale qui les distinguent entre tous les produits de la céramique, et qui sont plutôt du domaine de l'orfévrerie, donne du poids à l'opinion généralement accréditée, qu'elles sont l'œuvre de quelque ouvrier bijoutier venu d'Italie en France à la suite des artisans appelés par François I[er] pour décorer Fontainebleau (1); et qui, manquant de travail et voyant le succès des émaux de Limoges, aura, lui aussi, voulu faire de l'émaillerie, et, puisant des ressources dans son originalité, aura associé la ciselure à la céramique et créé ces merveilleuses petites énigmes.

M. Delange, dans sa notice sur Jérôme della Robbia, a émis l'hypothèse que ces pièces pourraient être attribuées à cet artiste italien, et se fonde, pour la défendre, sur ce que la grande aiguière achetée à la vente Odiot, et figurant actuellement dans la collection Magnac (voyez le catalogue), « offrait sur sa panse la lettre G répétée plus de cent fois au milieu d'entrelacs, comme l'H initiale du nom de Henri II sur le flambeau appartenant à M. Préaux. » Mais M. le comte de Laborde a renversé cette hypothèse, en faisant observer que « le G majuscule répété sur le vase de M. Magnac s'adresse au premier possesseur; comme l'H initiale du flambeau de M. Préaux est étrangère au nom de Jérôme della Robbia (2). » M. Barbet de Jouy (3), dans son travail si complet et si précis sur les della Robbia, ne parle même pas de cette hypothèse, et, à défaut d'autres preuves, son silence serait très significatif dans la question (4).

De toutes les pièces que j'ai pu voir, une seule offre une marque distincte : c'est un plateau rond, godronné à l'intérieur, qui a figuré à la vente d'Espaulart (mai 1857), et dont le revers porte ce chiffre (5). Est-ce un monogramme formé de signes alphabétiques? Et alors est-ce celui de l'auteur? Est-ce celui de la fabrique? Est-ce un signe arbitraire formé de traits sans signification? Je le donne tel que M. d'Espaulart a bien voulu le relever pour moi. Ce qu'il y a de certain, c'est

(1) L'auteur n'hésite pas à entrer dans la technologie de l'art de l'émailleur pour mieux préciser une partie du travail de l'auteur des poteries anonymes : le *champlevage* à la place du nigellum, et *plus bas* il retourne aux termes de l'art du potier : le *moulage*, le *fixé*. Certes ces procédés ont pu être connus d'un orfévre, mais ils sont surtout familiers aux émailleurs et aux potiers. *(Note de l'editeur.)*

(1) Le fils de l'habile potier de Tours, M. Avisseau, dont le nom est bien connu, a tenté tout dernièrement de faire refleurir cette branche de la céramique, que je considère comme essentiellement tourangelle. Certaines pièces que j'ai pu voir chez divers amateurs de Tours, MM. Alfred Mame, Roux, sans faire oublier les originaux, prouvent cependant que cette gracieuse industrie pourrait être appliquée avec bonheur à une foule de petits meubles d'un usage journalier : coupes de cheminée, pots à lait, boîtes et coffrets de toute sorte. Je crois que ces essais, poussés avec persévérance par M. Avisseau, obtiendraient un légitime succès.

(2) Je ne discute pas l'influence italienne, qui est bien évidente dans la décoration, l'ornementation et la forme même des *faïences de Henri II.* *(Note de M. Clement de Ris.)*

(3) M. Barbet de Jouy a fait un excellent livre sur les la Robbia; il a surtout rectifié, d'après les registres de paroisse, les erreurs de Vasari sur la généalogie de la famille, mais il n'a point abordé la question des faïences anonymes. M. Clément de Ris ne nous a lu que dans la citation du livre de M. de Laborde à notre endroit, car autrement il n'aurait pas traité si légèrement notre hypothèse, reposant sur bien d'autres raisons que la présence du G majuscule sur le vase de M. Magnac, et dont nous avons fait nous-même bon marché.

(4) *Le château du bois de Boulogne*, par le comte de Laborde, page 14, note.

(5) Voyez la planche du plat du musée Kensington, où se trouve ce monogramme.

(Notes de l'éditeur.)

que ce signe n'est pas dû au hasard. Il est creusé au moule dans la pâte avant la cuisson.......

Henri II n'a pas été seul à posséder ces faïences. Nous venons de voir qu'une d'entre elles portait la salamandre de François Ier. Un vidrecome, qui, du cabinet de M. le marquis de Talhouet, a passé dans celui de M. de Rothschild, offre les alérions des Montmorency répétés plusieurs fois. La coupe du musée de Cluny représente, au centre de sa vasque, un écusson chargé de neuf anneaux ou besants placés trois par trois, qui sont les armoiries des Malestroit. La désignation de *faïences de Henri II*, que l'usage a fait prévaloir, n'est donc pas rigoureusement exacte. Le roi protégeait évidemment l'artiste; et les seigneurs qui l'entouraient, en lui faisant des commandes, auront saisi cette occasion de faire leur cour au goût du maître.

Je ne crois pas que ces pièces aient beaucoup servi. Comme les majoliques, comme les émaux de Limoges, comme plus tard ceux de Palissy, elles étaient évidemment destinées à orner la table dans des festins d'apparat, et à faire l'office des surtouts modernes. Elles ne devaient voir le jour qu'à de certaines occasions assez rares, et le reste du temps elles occupaient, dans les bahuts ou dressoirs, la place de la vaisselle plate de nos jours. C'est pourquoi, malgré leur fragilité, il a pu en arriver relativement un aussi grand nombre jusqu'à nous. Ce qu'il y a de certain, c'est qu'aucun des inventaires du XVIe siècle, aucun des nombreux catalogues de vente du XVIIIe siècle n'en fait mention. La révélation de leur existence, sauf celle du cabinet Walpole, maintenant dans le cabinet Rothschild de Londres (1), ne remonte pas à plus de trente ans. Le mystère qui les enveloppe encore est donc facile à comprendre. Les archéologues n'ont pas eu le temps de réunir des documents et de les éclairer l'un par l'autre. Ma tâche, dans ce travail, devait par conséquent se borner à résumer ces documents sans rien affirmer : c'est ce que je me suis efforcé de faire.

(1) C'est M. Anthony de Rothschild qui la possède actuellement; mais elle n'est pas la seule pièce qui ait existé en Angleterre avant la révélation de ces poteries. M. Fountaine, à Narford-Hall (Norfolk), possède trois pièces importantes de la faïence de Henri II, qui sont depuis cent cinquante ans dans sa famille. Cet amateur distingué a également hérité d'un de ses ancêtres d'une collection splendide d'objets français, principalement de la renaissance, tels que émaux de Limoges, faïences de Bernard Palissy, et qu'il augmente tous les jours. C'est lui qui s'est rendu adjudicataire du plat des trois Grâces, par Mo. Giorgio, à la vente de M. Roussel.



APPENDICE.



On voit, d'après tout ce qui précède, qu'aucun des écrivains que nous venons de citer n'est parvenu à faire connaître le nom de l'auteur des faïences, ni le lieu où il a travaillé. Ils se sont néanmoins accordés pour admettre qu'elles sont de fabrication française, et d'une époque peu antérieure à celle de Bernard Palissy ; ce qui implique la difficulté, sinon l'impossibilité de les lui attribuer, comme on l'a fait tout d'abord, à l'apparition de la première pièce (1), car il est probable que leur fabrication finissait lorsque celui-ci cherchait avec tant de labeur le secret d'*esmailler le travail de terre*, ayant mis, comme il le raconte dans ses mémoires, quinze années à le trouver. Un passage de son livre, bien qu'il ait été plusieurs fois reproduit, n'a pas, selon nous, été remarqué avec assez d'attention. C'est celui dans lequel, sous la forme du dialogue, que Bernard Palissy et d'autres écrivains sur les arts de son temps ont employé de préférence, il parle assez longuement de ses tribulations couronnées enfin par le succès. Voici le passage :

THÉORIQUE.

« Je suis homme naturel comme toy, et puisque les choses t'ont esté possibles sans avoir eu aucun enseigneur, il me sera beaucoup plus aisé » quand (2) j'auray obtenu de toy un entiers discours de toute la manière de faire et les moyens par lesquels tu y es parvenu.

PRATIQUE.

» Suivant ta requeste, saches qu'il y a vingt et cinq ans passez qu'il me fut monstré une coupe de terre tournée et esmaillée de telle beauté, » que dès lors j'entray en dispute avec ma propre pensée, en me remémorant plusieurs propos qu'aucuns m'avoient tenus en se moquant de » moy lorsque je peindois des images, etc. »

Ainsi Bernard Palissy était en but aux sarcasmes des siens et amis à cause de son premier métier, qu'il nous apprend avoir été celui de peintre verrier, imagier et arpenteur ; il avoue cependant que cette dernière branche lui faisait gagner assez d'argent pour avoir pu suffire aux dépenses de ses nombreux essais si longtemps infructueux. Mais quel était cet ouvrage céramique si parfait qui lui inspira l'idée de renoncer à un état qui le faisait vivre honorablement lui et sa famille, et lui donna le courage d'affronter les orages domestiques au milieu desquels il passa quinze années de son existence ? Était-ce un de ces produits si nombreux et si variés d'un art dans lequel les Italiens excellaient déjà depuis plus d'un siècle, comme dans beaucoup d'autres ? On serait tenté de le croire ; car, quant à l'hypothèse que ce fut un vase grec ou étrusque, elle tombe d'elle-même, puisque tous les efforts de Bernard Palissy tendirent dès ce moment à trouver le secret de la *couverte blanche*, disant plus loin : « Touchant les autres couleurs je ne m'en

(1) Dans les notes manuscrites laissées par M. Sauvageot sur sa collection, et que M. Sauzay nous a communiquées, on lit : « *Une coupe el.*, par Bernard Palissy, payée par moi 200 francs. »

(2) En lisant les mémoires de Palissy, on est complétement déçu quant à la connaissance de sa *manière de faire et les moyens par lesquels il est parvenu*, car l'interlocuteur *Pratique* n'enseigne absolument rien à *Théorique*.

mettois nullement en peine. » Mais il s'élève une difficulté à admettre que la coupe de terre *tournée et esmaillée* fût un ouvrage peint à la manière des majoliques de Faenza, d'Urbino et de Casteldurante, car Bernard Palissy, peintre verrier, une fois la couverte de ses vases trouvée, y aurait naturellement peint des sujets analogues à ceux des modèles qu'il avait cherché à reproduire, et ne les aurait point décorés de sculptures émaillées, ainsi qu'il l'a toujours fait depuis. Il nous semble donc rigoureusement démontré que Bernard Palissy a eu sous les yeux un ouvrage, ou italien dans la manière de la Robbia, ou bien s'il était français, ce n'a pu être qu'une des pièces de la faïence de Henri II, car assurément elles ne devaient pas être à leur époque aussi rares qu'aujourd'hui. Bernard Palissy en effet ne précise pas : « Il me fut monstré une coupe de terre esmaillée et tournée de telle beauté..... » On peut demander quel ouvrage d'art céramique, en dehors des majoliques peintes italiennes, aurait pu, à cette époque, mieux inspirer l'artiste français qu'une pièce réussie de nos charmantes poteries; et en effet, l'imitation est presque saisissante (1). Les masques grimaçants, les gaînes cariatides droites, ou contournées pour servir d'anses, les reptiles tels que grenouilles, lézards, les coquillages, le système de moulage au moyen duquel beaucoup d'ornements se trouvaient ainsi répétés sur des pièces variées de forme, enfin la représentation des objets d'histoire naturelle, et surtout l'absence totale des sujets en plate peinture, sont les éléments décoratifs de l'une et de l'autre faïence. Si elles diffèrent par les procédés de fabrication, c'est que l'imitateur n'a vu que passer sous ses yeux son modèle; aussi est-il demeuré quinze ans, comme il le répète si souvent, à réaliser sa chimère : celle de reproduire « une coupe de terre *esmaillée et tournée*, d'une beauté extraordinaire ». Il est parvenu, en effet, à faire de très beaux vases émaillés stannifères (2), il est vrai, tandis que les autres sont plombifères, mais assez conformes à ceux qu'il aurait voulu reproduire, pour que tout d'abord les premiers amateurs ou savants qui ont vu de ces derniers les aient confondus avec ses ouvrages : erreur bien pardonnable d'ailleurs, puisque Dulaure (3) mentionne comme étant ouvrage de Palissy les sculptures en terre émaillée qui décoraient le château de Boulogne ou Madrid. Certes, en admettant cette nouvelle hypothèse, on n'en saurait rien conclure, quant à la solution de la question principale : celle du nom de l'auteur, et de la provenance des poteries de Henri II. Nous avons cru néanmoins qu'elle pouvait lui faire faire un pas, mais nous n'y attacherons pas plus d'importance qu'il ne faut.

Pour en revenir aux poteries de Henri II, le lecteur a déjà pu juger que l'écrivain archéologue qui, jusqu'à ce jour, a jeté sur elles le plus de lumière, est M. André Pottier, l'auteur du texte de Willemin, et qui en a parlé un des premiers assez longuement. Déjà, au moment où il publiait sa notice, on connaissait un assez grand nombre de pièces; malheureusement les vingt et quelques autres retrouvées depuis n'ont point amené de découverte essentielle sur leur origine et leur auteur. M. le comte de Laborde, d'après le passage annoté de son livre (4) intitulé « *Le château du bois de Boulogne* », semblait promettre le mot de l'énigme. On pouvait en effet espérer y trouver un de ces *instrumenti publici*, par exemple un mémoire quittancé de travaux payés à quelque artiste, dans lequel les poteries en question eussent figuré, et le nom de leur auteur eût été enfin dévoilé. Et qui était plus à même que le savant archiviste de le fournir, lui qui vit au milieu de *documents authentiques?* Mais la lecture du reste de l'ouvrage ne fournit rien de pareil! En sorte qu'avec la plus grande docilité possible envers un savant que nous reconnaissons volontiers pour notre maître, nous ne saurions nous soumettre complétement à la condamnation qu'il a prononcée de notre hypothèse, que Girolamo della Robbia (5) pût être l'auteur des poteries anonymes. Quoi qu'il en soit, nous la livrons aujourd'hui comme alors à l'appréciation de nos lecteurs, qui ont vu que M. André Pottier lui-même penche pour les supposer fabriquées par un artiste florentin de la famille de potiers della Robbia.

(1) Bien entendu, en dehors du procédé de fabrication, sur lequel nous reviendrons après longuement.

(2) Voyez le texte cité de M. Salvetat, qui évalue la différence de la glaçure entre les deux faïences à peu de chose, c'est-à-dire que l'étain entre pour très peu dans l'émail de Palissy et point dans l'émail des poteries Henri II.

(3) Voici le passage : « Le château de Madrid était en effet très remarquable par ses ornements. Les galeries, les façades étaient en grande partie revêtues de briques » recouvertes d'émail, ou plutôt de pièces de faïences ornées de dessins. Ces briques, leur vernis et leurs dessins, étaient l'ouvrage du célèbre Bernard Palissy, un homme » des plus honorables du XVI[e] siècle par son talent, son génie et son courage civil. On appelait vulgairement cet édifice « *le château de faïence* ». L'auteur, imbu des idées philosophiques et quelque peu révolutionnaires de son époque, loue ici encore plus l'artiste de son courage civil, et surtout d'avoir été protestant, que de son mérite artistique, qu'il traite ailleurs de suranné. Il dit plus loin : « Henri II hérita des goûts de son père pour le château de Madrid, il le fit augmenter de deux » pavillons ; c'est là qu'il passa une partie de sa vie avec sa Diane de Poitiers. Cette femme très galante, mais plus sanguinaire encore, était l'instrument que le cardinal » de Lorraine employait pour diriger l'esprit du roi et le porter à persécuter les protestants. » Dulaure, probablement historien plus instruit qu'archéologue érudit, constate ici que Diane de Poitiers habita longtemps le *château de faïence* construit, d'après M. Léon de Laborde, par Girolamo della Robbia, et les fameuses poteries, du moins celles qui portent ses emblèmes et ceux de Henri II, y auraient trouvé asile : singulier rapprochement, il faudrait en convenir. Il est vrai que précisément Girolamo, selon M. de Laborde, aurait partagé la disgrâce du Primatice, remplacé comme surintendant des bâtiments royaux par Philibert de Lorme, durant tout le règne de Henri II. Girolamo ne serait redevenu architecte et intendant des travaux du château qu'à l'avénement de François II, charge qu'il aurait exercée jusqu'à sa mort, en 1560 ou 1561.

(4) Voyez le passage dans les extraits ci-dessus.

(5) L'arrêt prononcé par M. de Laborde s'étend sur tous les membres alors encore existants de la famille. Luca, le frère aîné de Girolamo, qui vint, lui aussi, en France et y mourut, est également déclaré incapable par notre savant archiviste.

Maintenant nous soulèverons une autre question, celle de les attribuer à un orfévre qui aurait quitté le ciseau et le marteau pour le tour ou l'ébauchoir, ou simplement à un ouvrier (1) dans le *travail de terre*. Bernard Palissy a donné en effet l'exemple d'un géomètre, peintre, verrier, se faisant potier de terre; mais son état primitif ne le tenait pas entièrement éloigné du nouveau genre de travail qu'il entreprenait. En effet, la connaissance des émaux ou des couleurs vitrifiables ne lui était point étrangère; savant géologue, il était encore initié à la connaissance des différentes terres, et cependant il fut, de son propre aveu, quinze années à connaître à fond son nouveau métier. Mais, selon quelques archéologues, les formes semblent être empruntées à l'art de l'orfévrerie... M. Tainturier, n'osant charger Cellini lui-même de la responsabilité d'en être l'auteur, pense qu'en attribuant nos poteries à son élève Ascagno (2), la gloire de cet artiste ne peut qu'en être augmentée. Cet écrivain se rencontre avec M. Thoré, seulement celui-ci a embelli son hypothèse de la forme romanesque. M. Clément de Ris, ainsi que M. Pottier, sans nier l'influence qu'un grand artiste comme Cellini, ou tout autre, a pu exercer sur les arts de son siècle qui tiennent au dessin ou à la plastique, se demande si un artiste appelé en France pour décorer les châteaux royaux ou princiers ne serait pas plutôt l'auteur des faïences de Henri II. Alors pourquoi pas l'architecte lui-même?... Surtout que M. de Laborde n'oppose point que *le maître des œuvres* ne pouvait faire des ouvrages si délicats (3); ou bien, il oublie que les dessins précieux de nos architectes d'à présent peuvent guider, et guident en effet nos orfévres; et ceux du xve et du xvie siècles n'étaient certes pas plus maladroits. D'ailleurs les types des poteries de Henri II sont surtout architecturals; les coupes ressemblent à des vasques qui, grandies de proportions, pourraient figurer dans un atrium, ou comme fonts baptismaux dans une église. Les flambeaux, les salières, ont des formes capricieuses et monumentales qui, selon nous, accusent bien plutôt la main accoutumée à modeler la terre, à sculpter la pierre, que celle qui cisèle, qui repousse ou rétreint le métal... Mais le travail du *nigellum*, spécial à l'orfévrerie, a son analogue dans la fabrication des vases en question. Nous croyons qu'on a généralement confondu le procédé du travail de pâtes incrustées et solidifiées par l'action du feu, surtout en usage par les émailleurs, avec le *niel*, qui n'est qu'un dérivé de l'*émaillerie*, qui, en Italie (4), avait été poussée au point de faire jouer toutes les finesses du burin sous la transparence de l'émail coloré; aussi le triste *nigellum* n'eut-il jamais qu'une vogue éphémère, et les orfévres eux-mêmes lui préférèrent presque toujours le *travail d'émail*. On ne peut donc, ce nous semble, rigoureusement admettre que le travail des pâtes incrustées, dont les champs des poteries de Henri II sont remplis, tire plutôt son origine du *nigellum* que de l'*émaillerie*, et certes il y a moins de distance entre l'art du potier et celui de l'émailleur qu'entre l'art de l'orfévre et celui du potier. On nous pardonnera cette digression qui a pour but de faire un peu sortir de la route battue jusqu'à ce jour, à l'égard des poteries de Henri II, car ce serait le moyen d'explorer un nouveau champ, offrant au moins la chance de nouvelles découvertes.

D'après tout ce qui précède, la nécessité d'une classification dans les faïences de Henri II nous semble aujourd'hui démontrée. Nous les admettons volontiers de la même main (5), mais nous ferons observer que Bernard Palissy, tout en ayant laissé son nom aux produits de sa fabrique, est loin de les avoir tous exécutés; puisqu'un assez grand nombre de pièces appartiennent au xviie siècle: par exemple, les plaques lumières et la plupart des figurines en pied, qui représentent en général des personnages habillés à la Louis XIII ou à la Henri IV. Nous distinguerons donc trois époques dans la fabrication des poteries de Henri II, époques qu'il est facile de reconnaître, plutôt encore à la forme et à l'ornementation des pièces qu'à certains signes caractéristiques, tels que la salamandre (6) pour l'époque de François Ier, les H et D entrelacés, ainsi que les croissants, pour celle de Henri II, car ces signes ne valent tout au plus que pour les pièces où ils se rencontrent (7): mais pour celles où il s'en trouve d'autres, ou qui en sont privées, la méthode que nous avons suivie est, selon nous, plus sûre; c'est celle, du reste, généralement adoptée par les archéologues modernes. Ainsi, ce monument porte une inscription, cette médaille une légende; ils ne sont pas pour cela tout de suite admis pour être de l'époque qu'ils semblent indiquer. En effet, le tombeau de Dagobert, à Saint-Denis, bien que le nom du roi mérovingien s'y trouve inscrit, est pour tout

(1) Nous nous servons ici du mot *ouvrier*, mais avec toute réserve, en parlant d'un art noble, c'est-à-dire qu'on pouvait exercer sans déroger. Voyez ce que nous disons plus loin à cet égard.

(2) Certes, Ascagno et Pagolo eussent ainsi autrement déserté les traditions de leur maître, que Girolamo et Luca celles de leur famille. Qu'eût dit Cellini en les voyant potiers de terre! en tous cas, il ne les aurait pas accusés d'avoir volé ou pillé leur maître.

(3) D'autant que, pas plus que nous, M. de Laborde n'a vu Girolamo à l'œuvre.

(4) Elle venait probablement de Byzance. M. Labarte dit que les fabriques grecques furent longtemps en possession de fournir toute l'Europe de ce genre de travaux. Voyez son travail intéressant sur l'*Electuum* et la *Pala d'oro* de Venise.

(5) Voyez ci-après ce que nous disons, à cet égard, dans notre revue des pièces.

(6) Ces emblèmes sont personnels, tandis que les trois fleurs de lis conviennent à toute une série de nos rois et princes du sang, de même que d'autres blasons ne sauraient préciser une époque.

(7) Il n'y aurait rien d'impossible à ce que nos poteries aient eu aussi un continuateur.

individu un peu au courant des différents styles d'architecture, un monument du XIIIe au XIVe siècle; la médaille, aux yeux exercés du numismate, est une monnaie *restituée*, et l'effigie qui y est frappée, l'a été sous un règne postérieur. Mais pour mieux classer toutes les faïences de Henri II en trois époques différentes et assez rapprochées pourtant, puisqu'elles auraient rempli tout au plus la carrière d'un artiste, nous allons faire la distinction de plusieurs sortes de procédés employés dans leur fabrication, et que les divers auteurs qui en ont écrit, ont trop généralisés. M. Tainturier, dans son livre, cite la manière dont on s'y est pris à la manufacture de Sèvres pour exécuter en porcelaine une pièce à l'instar des faïences de Henri II, sous la direction de feu Brongniart, et qui est décrite dans l'extrait que nous avons donné de cet auteur. Ce mode de fabrication pourrait s'appliquer, à la grande rigueur, à des équivalents, mais l'examen attentif des pièces, à l'endroit de leur fracture, ne rend pas aussi manifeste que M. Tainturier le prétend, l'exactitude de ce mode de reproduction : d'ailleurs, plusieurs personnes pensent, avec quelque vraisemblance, que la couleur jaune, dans l'intervalle des filets bruns foncés, sur les pièces décorées du lacis d'ornements moresques, est mise au pinceau et non incrustée; elles se fondent sur ce qu'à la surface, ces ornements ont en effet l'aspect d'un glacis jaune sur la terre elle-même, et mis assez inégalement. En effet, certains points blanchâtres apparaissent à travers la teinte, ou du moins le vernis. Nous penchions pour cette opinion; mais après avoir examiné, à l'aide de la loupe avec la plus grande attention, la cassure du couvercle de Sèvres, nous avons acquis la conviction que l'intervalle du lacis est obtenu par une terre colorée, nous trouvant en cela d'accord avec M. Tainturier et les personnes qui ont écrit sur les faïences. Mais nous nous séparons de cet écrivain, et de feu Brongniart, en ce que ce n'est point par incrustation de la pâte jaune, mais par celle au contraire de la pâte blanche, qui sert de fond aux petits ornements et rinceaux de couleur généralement noire qui se trouvent entre les sinuosités du lacis ocre foncé. Ainsi, voici comme nous procéderions, si nous voulions reproduire une des pièces en question, et particulièrement le couvercle de Sèvres. Le noyau préparé et recouvert lui-même d'une couche de terre plus fine mise au pinceau à l'état de barbotine, nous étendrions dessus des plaques de terre rouge jaunâtre (1) sorties d'une matrice ou moule qui leur aurait imprimé en relief le lacis d'ornements, mais ayant un peu plus que la largeur qu'il doit conserver à la surface du vase. Cette opération faite, nous remplirions les intervalles, sans nous préoccuper de recouvrir en même temps le lacis lui-même, de la terre blanche qui doit former la couche extérieure du vase; puis avec une pointe, après avoir préalablement affleuré, au moyen de la gradine, les parties saillantes de la couche rouge avec la couverte blanche (2), nous borderions des deux côtés le lacis d'un trait fortement enfoncé, et tracerions de la même manière les petits dessins qui se trouvent dans les intervalles. Enfin, nous remplirions tous ces creux d'une pâte foncée, en affleurant toujours avec la gradine. Tout ceci, bien entendu, ne concerne que les grandes surfaces des vases, comme l'extérieur et l'intérieur des coupes, où l'on a observé des points de repère qui indiquent l'application d'ornements sortis de matrices et rajustés après coup à la surface (3). Nous engageons les personnes que cette question intéresse à examiner avec attention le couvercle du musée céramique de Sèvres. A l'aide de la loupe, elles verront un feuilletage de quatre couches différentes : d'abord celle du noyau, la plus épaisse de toutes; ensuite une couche de terre blanche plus fine; puis après, une troisième de terre rougeâtre; enfin une dernière, mais qui n'est pas générale et manque à tous les endroits des dessins où la troisième couche de terre rouge remonte à la surface; on voit même la trace enfoncée du sillon brun dont on a bordé le lacis d'ornements, montrant *en coupe* toute l'épaisseur de la pâte foncée qu'on y a introduite, et qui pénètre, à certains endroits, assez avant dans la couche de terre rouge.

Nous regrettons de paraître vouloir en remontrer à nos maîtres; mais ici, il ne s'agit pas positivement d'un procédé technique appartenant plutôt à l'art céramique qu'à un autre, mais d'un fait matériel dont on peut facilement faire l'expérience à froid, bien entendu qu'à la cuisson surviendraient des difficultés, mais dont tout autre procédé ne serait point assurément exempt, faute d'habitude d'opérer.

Les pièces auxquelles on peut appliquer le procédé de fabrication dont nous venons de parler, nous les rangeons

(1) Nous supposons, bien entendu, que les conditions chimiques dans le choix des matières ont été observées.

(2) Ce qui ne pourrait se faire sans qu'il restât quelques traces de blanc sur le rouge, et ce qui rendrait alors compte des inégalités qu'on remarque dans le lacis.

(3) Étant allé faire une visite à M. Devers, artiste de talent, c'est-à-dire sculpteur habile, dessinateur de goût, mais qui, abandonnant la route battue, sur laquelle le plus grand nombre se presse pour arriver à la fortune, est au contraire entré, sous le modeste titre de potier émailleur, dans cette voie aride de l'art abandonnée depuis longtemps, cherchant ainsi à prouver que ce n'est pas par impuissance, mais par oubli, que l'époque actuelle produit des œuvres si différentes, et, au dire de certains connaisseurs, si inférieures, nous le vîmes occupé à reproduire librement une pièce de Henri II. Il se servait précisément du procédé que nous venons de décrire, à cela près de quelques formalités préliminaires. Ainsi, il venait de sortir du moule un plat tout en relief, de terre rougeâtre, dont il comblait tous les fonds avec une terre blanche à l'état de barbotine; de cette manière les ornements ou arabesques devaient se détacher en rouge sur le fond blanc. L'incrustation se trouvait ainsi être le fond et non les ornements; travail du reste analogue à celui le plus en usage chez les émailleurs de Limoges des XIIe et XIIIe siècles, qui préparaient leurs pièces en relief, pour en émailler les fonds ou champs en creux.

dans la deuxième et troisième époque. Quant à celles que nous considérons comme de la première, elles sont exécutées en entier comme certaines parties : des autres la coupe du musée de Sèvres, par exemple, dont le pied est orné de dessins de pâte colorée, et incrustés dans les creux formés par impression d'un poinçon ou d'une roulette gravés en relief. C'est ainsi que se faisaient, selon nous, toutes les pièces que nous rangeons dans la première époque : c'est-à-dire, la coupe du musée de Cluny, le vase de M. Alphonse de Rothschild, les trois pièces de M. le duc d'Uzès, le plat du musée Kensington, le biberon Sauvageot, etc.... Nous classons au contraire dans la dernière les pièces qui offrent la plus grande variété de couleurs, et que plusieurs personnes, à cause de l'imperfection de quelques-unes, ont pensé avoir été fabriquées les premières; mais leur identité d'ornementation avec certaines autres, qui sont d'une parfaite exécution, comme la coupe de M. le baron James de Rothschild, la vasque de M. Fountaine, la coupe du prince Soltikoff, et plusieurs autres, prouve que ces personnes ont fait erreur. Mais, s'il nous était permis de donner ici notre appréciation personnelle, nous dirions que les pièces fabriquées durant la période intermédiaire sont les plus parfaites, et du meilleur style!... Elles réunissent le bon goût des premières et une plus grande variété de formes et de détails, qui, dans celles de la troisième, vont jusqu'au caprice et à la profusion!... Tels sont le flambeau Préaux, la coupe Sauvageot, celle de M. Hutteau d'Origny, l'aiguière de M. Magnac, presque toutes les salières, particulièrement celle de M. d'Yvon, et quelques autres pièces tantôt se rapprochant, tantôt s'éloignant de leur origine par un peu plus ou un peu moins de ce charmant caprice qui règne dans le plus grand nombre des pièces de la faïence de Henri II, et qui leur fait trouver grâce auprès des connaisseurs les plus difficiles. Il faut néanmoins constater que certains éclectiques en curiosités préfèrent les plus anciennes, celles dépourvues presque entièrement d'ornements en relief. Ces pièces, en effet, ont un caractère archaïque qui les fait facilement reconnaître; une grande simplicité de forme (1) y est unie à un goût exquis d'ornementation!... Tels sont la coupe du musée de Cluny, le vase de M. Alphonse de Rothschild, la bouteille de pèlerin ou de chasse de M. le duc d'Uzès, etc. Cette dernière rappelle certaines verreries moresques ou vénitiennes des xve et xvie siècles. La pinte à couvercle de M. Alphonse de Rothschild offre le type oriental des vases de la même époque. C'est dans la troisième classe des faïences de Henri II que s'étale le luxe des formes variées de la période de la renaissance, qu'on peut considérer comme la floraison d'un art qui a créé toutes ces fantaisies faisant croire aux pays et aux temps des chimères!... mais qui, arrivé trop tôt à sa maturité, ne s'est arrêté que quelques instants au bord de la décadence.

Quant à la partie de la fabrication qui concerne les ornements en relief, tels que mascarons, consoles, têtes de chérubins et d'animaux, figurines en pied, etc., l'auteur les tirait de moules, et les répétait ainsi, sur toutes ses pièces, quelquefois avec des variantes qu'il faisait alors à la main. Ces ornements, qui s'employaient comme ils sortaient du moule, ou à peu près, ont un caractère d'originalité tel, que, sans s'écarter sensiblement du goût et du style de leur époque, ils ne se retrouvent point dans d'autres ouvrages du même temps. Ainsi, les émailleurs de Limoges, les orfèvres eux-mêmes travaillaient dans des données d'ornementation qui toutes dérivaient de l'art architectonique, qui lui-même procédait partout à peu près de même : aussi ne saurait-on reconnaître dans nos poteries le grand caractère d'une école!... Nous ne sommes donc point de l'avis de plusieurs éclectiques qui ne trouvent à cette partie de l'ornementation des faïences de Henri II aucun mérite, et pensent qu'on admire en général ces produits de l'art céramique français de confiance, et surtout à cause de leur prix excessif!.. Dans le principe, les premiers collectionneurs, hommes de goût, les recueillirent au contraire à bon marché, et les mirent en faveur, mais non sans faire leurs réserves : ainsi, d'un avis commun, on déclara dès lors les figurines nues en pied, ainsi que celles qui formaient les anses des vases, sinon absolument mauvaises, du moins beaucoup inférieures aux masques, têtes de chérubins et d'animaux. Mais si l'on prend en général dans les arts industriels du xvie siècle, excepté dans la statuaire ornementale des monuments, les figurines nues pèchent presque toujours par le dessin et le modelé, et les défauts du style de l'époque, qu'on retrouve chez les plus grands maîtres, y sont encore exagérés. Bernard Palissy est le seul peut-être de tous ces artistes de second ordre qui approcha des maîtres par sa statuaire. Les potiers italiens (2), qui mêlaient quelquefois aux plates peintures des ornements en bosse, laissent en général beaucoup à désirer sous le rapport de la plastique, et cette partie de l'ornementation des faïences de Henri II leur est beaucoup supérieure, et décèle, quoi qu'on en dise, la main d'un artiste au moins pratique en sculpture, sinon d'un grand mérite.

Maintenant nous allons faire part d'une remarque que nous avons faite, à force de voir beaucoup de pièces et de les

(1) On y retrouve les profils de vases grecs ou étrusques, dont elles diffèrent totalement par leur ornementation.

(2) Dans les poteries allemandes, où les reliefs sont si fréquents, la plastique des figures y est assez négligée; mais tout en constatant ici que plusieurs sont au moins contemporaines de celles de Henri II, nous ne saurions toutefois admettre qu'elles leur aient servi de modèles.

comparer ensemble : c'est que les figurines de génies, par exemple, accolées aux flambeaux et salières, n'étaient point modelées à la main, mais tirées aussi de moules et sans être dans le mouvement où elles devaient être employées ; l'artiste, en les ajustant sur la pièce, leur donnait alors, la terre encore toute fraîche, la pose qu'il voulait, mais cela, bien entendu, au détriment de la forme, qui naturellement s'altérait à cause des dépressions obligées par ce remaniement. Qu'on admette ensuite qu'un bras, ou une jambe, sortis droits du moule, aient été tordus ou pliés pour leur donner la pose voulue, assurément l'endroit de l'articulation sera complétement déformé, et c'est ce qui arrivait la plupart du temps pour les faïences de Henri II. Et afin de se convaincre de ce que nous avançons ici, on peut s'assurer que, dans les parties des figurines qui n'ont pas été altérées par des dépressions, ou des mouvements forcés et donnés après coup, la forme et le modelé s'y retrouvent intacts, comme dans les mascarons, ou autres ornements qui ont été employés à peu près comme ils ont été tirés du moule. Maintenant cette part faite au vice d'un mode d'exécution qui nuisait nécessairement au fini de la pièce, on ne fera jamais un grand artiste sculpteur de l'auteur des faïences de Henri II : ainsi Girolamo della Robbia pourrait être récusé, non pas, comme le prétend M. de Laborde, parce que son talent ne se prêtait point à des ouvrages aussi parfaits, mais parce qu'il aurait dû au contraire faire mieux, quant à la statuaire. Mais son frère Luca, auteur probable des pavages incrustés de cette époque en France, artiste industriel, aurait pu pécher par le côté de l'art assurément le plus difficile !... Ce que nous venons de dire du mode de changer la forme d'objets de moulage était très en usage chez les della Robbia. Pour n'en citer qu'un seul fait important, dans les tympans de la loge, ou portique, qui se trouve à Florence, vis-à-vis de l'église de l'Annunziata, le sujet de Jésus guérissant un paralytique est répété deux fois, mais les têtes du paralytique sont différentes : l'une est jeune, l'autre est vieille. Ici, au Louvre, existe un troisième bas-relief du même sujet, et sorti du même moule, avec la tête du même personnage encore différente. Dans certains bas-reliefs des mêmes artistes, des figures entières ont été ainsi changées. Nous bornerons là cette défense des faïences de Henri II, qui, aux yeux de beaucoup de personnes, se défendent parfaitement elles-mêmes !.

Peut-être trouvera-t-on nos appréciations un peu hasardées, et pensera-t-on que nous aurions dû nous borner à colliger, en reproduisant simplement le travail des autres ; mais le besoin de choisir une méthode dans la classification de nos planches nous a amené naturellement à essayer de les ranger dans un ordre chronologique. Si nous n'y sommes pas parvenu, nous partagerons le sort de tous ceux qui ont tenté le charme ; c'est-à-dire qui ont tâché de percer le mystère qui enveloppe les objets eux-mêmes, et leur donne peut-être en cela un attrait de plus !...

Nous allons, avant de terminer, rendre compte de plusieurs documents ou hypothèses inédits que nous aurions désirés plus nombreux ; mais, bien que le champ soit toujours ouvert aux conjectures, celles-ci rentrent en général les unes dans les autres, et si nous entreprenions de les consigner toutes ici, nous retomberions dans des redites inutiles ; puis quelques-uns nous font défaut, c'est-à-dire que leurs auteurs les gardant par-devers eux, dans le but de les publier eux-mêmes un jour, tiennent, peut-être ainsi encore pour quelque temps, la lumière sous le boisseau.

Nous ne passerons pas toutefois sous silence un document qui donnerait au procédé d'incrustation d'émail, dans le *travail de terre* ou art *figulinaire*, une date antérieure aux faïences de Henri II. Il consiste dans des briques de pavage ou carrelage dont l'ornementation appartiendrait au même système de décoration. Plusieurs de ces spécimens de carrelage existent. Willemin en a publié (tome II, page 263) une reproduction assez complète, qui en donne l'agencement ; mais le texte dit seulement « *pavés en fayence incrustés en mastic de couleur* », et il est probable qu'on ne les a pas considérés alors comme étant en pâte incrustée d'émail coloré, sans cela l'auteur du texte, M. André Pottier, dans son savant article sur la faïence de Henri II, ne se serait pas tellement émerveillé de cette heureuse innovation dans le procédé de leur ornementation ; car, à cela près de la finesse d'exécution, qui n'était point exigible dans ces sortes d'ouvrages, ces carreaux sont fabriqués de la même manière. Et précisément, dans le nombre des pièces de faïences de Henri II, il s'en trouve deux, le drageoir du prince Soltikoff et le couvercle de M. B. Delessert, où des figures humaines y sont représentées, et ont été exécutées par un travail analogue à celui des pavés, c'est-à-dire, une simple silhouette tracée en creux et remplie d'émail coloré et affleuré avec le fond : travail que plusieurs auteurs ont appelé improprement *niélure ;* car le travail du *niel* n'est autre que celui de la gravure au burin, et il procédait par tailles juxtaposées, dans lesquelles, au lieu de noir d'impression, on introduisait un noir solide, composé d'argent, de soufre et de borax fondus ensemble, ou d'un mélange analogue. Un de ces pavés nous a été donné par M. Sauzay, et derrière se trouvait écrit de la main de feu M. Sauvageot : « *Du château de Madrid bâti au bois de Boulogne par François Ier.* » M. Riocreux nous en a fait voir un grand nombre conservés à Sèvres, ayant fait partie du même carrelage, ou d'un autre semblable, avec la provenance de la maison de ville de Dieppe, bâtie par le fameux armateur Ango, fait gouverneur de ce port de mer par François Ier. Enfin, Willemin donne ceux dessinés dans son ouvrage comme spécimen du

carrelage de l'église de Gisors en Vexin normand ; et il se trouve précisément que leur forme est identique avec celle des carreaux qui composent les pavages italiens, offrant l'aspect dentelé de l'*opus spicatum* (1). Nul doute que ces briques n'aient été fabriquées par un artiste italien appelé en France pour la décoration des châteaux royaux ou des grands seigneurs : or, Girolamo et Luca (2), son frère, peuvent revendiquer à juste titre ce genre d'industrie, dont ils durent être les importateurs. La brique était d'abord imprimée en creux, cuite en biscuit ou séchée, puis émaillée, et définitivement cuite.

Voilà donc, ainsi que nous venons de le dire, l'auteur anonyme des poteries de Henri II, dépossédé du mérite de l'invention, s'il n'est pas à la fois l'auteur des unes et des autres. Nous n'insisterons pas autrement sur ce renseignement.

Enfin, sans adopter d'une manière complète l'hypothèse suivante, nous croyons qu'elle peut avancer de beaucoup la question, et contribuer un jour à résoudre le problème, parce qu'elle rend beaucoup mieux compte de certains procédés de fabrication employés dans les poteries de Henri II, que celle qui les fait dériver de l'orfévrerie ; et d'ailleurs elle est indiquée déjà par quelques auteurs, tels que M. André Pottier, et particulièrement M. Clément de Ris, qui compare les charmants ornements dont la surface des vases est recouverte aux belles reliures des XV[e] et XVI[e] siècles, faites par Grolier et Maioli. M. André Pottier mentionne même les outils qui ont dû servir, et qui sont les mêmes que ceux des relieurs. Enfin, M. Emile Vattier, un de nos artistes distingués, et qui a travaillé pour la manufacture impériale de Sèvres, va plus loin. Il admet non-seulement les matrices, poinçons, roulettes, etc., des relieurs, mais encore les petits bois des graveurs ornemanistes, dont la typographie des XV[e] et XVI[e] siècles sut faire un si heureux usage pour l'ornementation des premiers livres imprimés en caractères mobiles, et qui rendent ces sortes d'ouvrages aussi précieux pour les amateurs de livres que pour ceux d'estampes. Geoffroy Tory, un des artistes les plus célèbres en ce genre de travaux, qui prit naissance à la fin du XV[e] siècle, et à l'imitation des peintres miniaturistes sur vélin, pourrait être, selon M. Emile Vattier, l'auteur des poteries de Henri II (3), en tenant compte du rapprochement possible de la marque ou enseigne de l'artiste graveur, « *Au pot cassé* », avec la profession de potier qu'il aurait exercée au moins une fois dans sa vie. Sans admettre positivement cette opinion, nous ferons observer que l'auteur des poteries de Henri II est en effet contemporain de Geoffroy Tory qui exécuta des poinçons et matrices de fers à reliure, enfin des bois pour la typographie, outils qui ont dû servir à la confection de nos vases, ou du moins à leur décoration. Maintenant le style de ces ornements est commun aux artistes ornemanistes en tous genres de cette époque, particulièrement aux graveurs français ou étrangers qui travaillaient pour tous les corps d'états, témoin le titre de Balthazar, Sylvius édité en 1554. Pierre Flœtner et Virgil Solis ont gravé des ornements qui se rapprochent aussi beaucoup de ceux des faïences de Henri II ; mais tous ont puisé à la même source, c'est-à-dire à l'ornementation arabe, la flore des ornemanistes de la fin des XV[e] et XVI[e] siècles ; et, en effet, c'est surtout aux poteries de Henri II que s'applique merveilleusement la dénomination d'arabesques (4). Quant au style proprement dit de Geoffroy Tory, c'est en général celui de la belle renaissance italienne, dérivant de l'art antique plutôt encore que de l'art levantin. Ainsi, dans ses *Heures de la Vierge*, imprimées par Simon Colines en 1536, une seule page d'encadrements, celle qui termine par le mot *finis*, et qui se répète souvent, a effectivement beaucoup de rapport avec les ornements qui se trouvent sur nos faïences (5). Mais nous rentrons complétement dans l'idée de M. Emile Vattier, en admettant comme incontestable, sinon la main, du moins l'inspiration, et peut-être la direction d'un artiste en typographie, et par cette dénomination nous entendons celui qui gravait les poinçons, roulettes, matrices pour la reliure, puis les petits bois, tels que frises, pilastres ou candélabres pour bordures, fleurons, initiales, culs-de-lampe, etc., qui rendent la forme encore plus précieuse que le fond, dans les livres imprimés des XV[e] et XVI[e] siècles.

Maintenant, si l'on réfléchit que, d'une part, la suite des faïences, toutes différentes les unes des autres, de Henri II, ne saurait, comme l'a bien fait observer M. André Pottier, impliquer l'idée d'une industrie, mais être bien plutôt le résultat d'une fabrication unique, et nous dirons même de fantaisie ; que, d'une autre part, l'art du potier était libéral, et ne faisait point déroger celui qui l'exerçait (6), rien ne répugne à admettre comme possible qu'un artiste

(1) Ils sont intercalés avec d'autres carrés.

(2) Précisément c'était l'industrie principale de Luca, frère aîné de Girolamo, et qu'il ne faut pas confondre avec Luca l'ancien.

(3) M. Caran père, dont l'opinion doit faire poids, partage l'opinion de M. Emile Vattier

(4) Dénomination, selon nous, impropre pour désigner certains ornements antiques ou ceux qui en dérivent.

(5) Les bordures en encadrement d'une foule d'imprimés du temps, et même antérieurs, rappellent beaucoup les ornements qui se trouvent sur nos faïences.

(6) Des gentilshommes pauvres ou gênés l'exerçaient souvent dans leur fief : quelques châteaux, en Touraine et en Anjou, furent même des tuileries ou fabriques de figulines. M. Dubroc, directeur du musée de la ville de Nevers, dans un ouvrage intéressant qu'il publie sur les fabriques de cette province, fournit des chartes par lesquelles il était octroyé à des gentilshommes du pays de monter des fabriques en travaux de terre, sans perdre leurs droits et priviléges seigneuriaux, exerçant ainsi tour à tour le métier des armes et celui de potier.

distingué et enrichi, devenu propriétaire dans un pays favorable par la qualité de sa terre à cette industrie, et où celle-ci était déjà établie, enfin habile lui-même dans le *travail de terre*, n'ait eu, disons-le, le caprice d'entreprendre cette fabrication tout à fait artistique; alors, surtout si on a lu les mémoires du potier de Saintes, on comprendra qu'avant de produire certains de ces petits chefs-d'œuvre, soit pour des seigneurs du voisinage dont il se trouvait vassal, soit pour le roi, et avant qu'ils fussent devenus de mode, il ait exécuté un assez grand nombre de pièces, sans marques ni blasons, ou tout au plus avec quelques signes personnels sur des vases qui devaient lui rester. Ainsi, la ménagère de Bernard Palissy dut employer plus d'une fois à des usages domestiques quelques-uns de ces plats si recherchés aujourd'hui, avant qu'ils ornassent les crédences des grands! On se rendrait ainsi facilement compte comment notre artiste aurait pu travailler pour lui-même, et le G majuscule de l'aiguière de M. Magnac n'aurait donc pas été si absurdement attribué à son auteur. Enfin, nous demanderons comment autrefois, moins qu'aujourd'hui, deux artistes voisins, l'un architecte, sculpteur au besoin, enfin orfévre, initié en plus au *travail de terre*, et l'autre typographe, n'auraient pas pu associer leurs talents, non dans un intérêt de lucre, mais pour charmer leurs loisirs par une fabrication qui, dans ces conditions, n'aurait assurément point laissé des traces de fabrication : et alors pourquoi pas Geoffroy Tory, et même Girolamo della Robbia?... (1). Hâtons-nous néanmoins de quitter encore une fois le champ des hypothèses, en disant que celle de M. Emile Vattier est, dans la recherche de la vraie route pour arriver à la vérité, comme un de ces poteaux surmontés d'une main indicative qui aident, de distance en distance, à diriger le voyageur vers sa destination, mais au pied duquel nous ferons volontiers halte, préférant apercevoir le but encore derrière un horizon brumeux qui, entre autres charmes, a celui de prolonger une illusion.

Nous clorons ici cette courte notice, que nous aurions voulu rendre plus explicative : mais nous nous sommes surtout attaché à rompre le cercle dans lequel ont tourné presque tous les écrivains qui ont parlé des faïences de Henri II depuis une vingtaine d'années, et dont assurément ceux qui l'ont tracé n'ont pu défendre de sortir.

Nous ne considérons pas toutefois notre tâche comme remplie. Nous compléterons notre travail par une revue des pièces intéressantes, et sur lesquelles existent quelques particularités. Mais depuis que nous avons commencé, le nombre des pièces a augmenté par suite de nos recherches. Ainsi, non-seulement nous sommes en mesure de fournir aux douze livraisons que nous avons annoncées, mais encore de donner plus tard un supplément assez important, et le cas échéant, nous remettrons après la publication de ces pièces, les unes inédites, les autres entre les mains de personnes absentes ou trop éloignées, ce complément de notre ouvrage, qui ne saurait se faire d'une façon méthodique, avant d'être assuré du plus grand nombre de pièces possible. Nous rappellerons ici que l'ouvrage étant tiré seulement à 150 exemplaires numérotés, nous publierons les noms des personnes qui auront souscrit avant son achèvement.

Comme notre travail était envoyé à l'impression, nous avons reçu le numéro de la *Gazette des beaux-arts* du 1er octobre 1861, renfermant un article sur les faïences de Henri II, dans lequel l'auteur, M. Albert Jacquemart, s'exprime, à notre égard, en des termes trop flatteurs : aussi semble-t-il avoir épuisé sur nous l'éloge, et ne plus en avoir pour les faïences elles-mêmes, qu'il juge un peu trop sévèrement; car, outre les deux pièces qui désarment sa critique, il y en a beaucoup d'autres qui sont exemptes des défauts qu'il trouve à toutes en général. Il est vrai qu'il traite de chaudronnerie les vases de cuivre sur lesquels les émailleurs de Limoges ont travaillé. Assurément, ces noyaux de métal, ébauchés au marteau pour recevoir une couche épaisse d'émail, ne sauraient être comparés aux pièces d'orfévrerie ciselées et repoussées, mais encore on pourrait dire qu'ils ne pèchent pas par ignorance des ouvriers; quant aux galbes, ils sont en général, à notre avis, très bons, mais nécessairement fort simples. Maintenant nous conviendrons, et nous l'avons répété à satiété dans notre texte, qu'un orfévre n'a pu mettre la main à nos poteries; mais un homme très habile, avant tout, dans le *travail de terre*, quelque peu architecte, quoi qu'en pense M. Jacquemart, et très pratique dans l'usage des outils de relieur et d'ornemaniste en typographie. Nous n'avons pas lu M. H. de Triquetti, sans cela nous l'aurions cité comme partageant l'opinion de MM. Emile Vattier et Caran père; et quant aux pavages incrustés en émail, les carrelages dont nous avons parlé rappellent bien autrement le travail d'incrustation des faïences de Henri II, que ceux des Maures ou des Européens au moyen âge. Ces différentes opinions, du reste, concordent en général avec celles qui nous sont personnelles,

(1) Le monogramme du plat de M. Espaulart pourrait leur convenir, ainsi que le G du vase de M. Magnac.

mais que nous n'avons pu développer entièrement, comme si nous nous étions placé au point de vue de la critique. Nous sommes de l'avis de M. Jacquemart en convenant que beaucoup de pièces sont plutôt bizarres et étranges que belles (1), mais, ainsi que nous l'avons dit, ces écarts au goût éclectique ne sont pas tels que des connaisseurs très difficiles ne puissent les pardonner en faveur de l'invention qui, non-seulement est loin d'être aussi malheureuse qu'on veut bien le dire, mais témoigne au contraire d'une imagination des plus fertiles. M. Albert Jacquemart, en citant deux opinions différentes, et de l'une desquelles nous sommes auteur, c'est-à-dire, l'une qui attribue les poteries à un artiste en céramique, l'autre à un artiste en orfévrerie, ajoute : «*M. Delange paraît vouloir aujourd'hui tourner les yeux vers les architectes*, etc.» L'artiste en céramique et l'architecte que nous avons adoptés dans le principe n'étant qu'un, nous n'avons donc point varié !... Girolamo est surtout architecte par M. de Laborde, mais il est, selon nous, potier avant tout; puis, nous lui adjoignons volontiers deux collaborateurs, l'un artiste à la fois en céramique et en verrerie, son frère Luca; l'autre artiste en typographie, Geoffroy Tory, ou tout autre. Enfin, M. Albert Jacquemart, auteur d'un ouvrage sur l'art céramique en général, et des Chinois en particulier, dans lequel il a fait preuve des connaissances les plus complètes, et rectifié une foule d'erreurs accréditées dans le commerce et la recherche de ce genre de curiosités, ne saurait conclure à l'égard des faïences de Henri II, mais il tend à sortir, comme nous, de ce cercle dans lequel on a tourné jusqu'à présent. Nul doute que si plusieurs personnes aussi compétentes se mettaient à approfondir la question, ce sphinx de la curiosité ne tarderait pas à être deviné; mais alors on peut se demander si, comme certains progrès, celui-là ne serait pas à regretter!.. Et, en effet, en archéologie, la science est venue détruire souvent une charmante illusion, comme le réveil un beau rêve!... Que de localités, autrefois douées d'un camp, soit d'Annibal, soit de Jules César, et qu'elles montraient avec un certain orgueil aux touristes visiteurs, dont la curiosité se transmettait de génération en génération, sont devenues aujourd'hui désertes de curieux, depuis que ces travaux ont été reconnus pour ne plus être des retranchements, mais bien des digues ou des fossés creusés il y a un siècle pour les besoins de l'agriculture, et tombés eux-mêmes en ruine ou remplacés par d'autres, et cela, on peut bien le dire, au profit de la critique, mais nullement de la chose!...

(1) Si la profusion des détails, les porte-à-faux, etc, devaient discréditer les objets artistiques, que penser de nos cathédrales et autres édifices du moyen âge? Mais rappelons ici que l'un nomme richesse ce que l'autre appelle profusion, et hardiesse ce qui est porte-à-faux.



ESSAI DE CLASSIFICATION PAR ÉPOQUES

DES

FAÏENCES DITES DE HENRI II

ET DE DIANE DE POITIERS.



OUS ne saurions mieux compléter notre travail qu'en faisant part d'un renseignement nouveau à l'appui de l'hypothèse qui donnerait à nos poteries anonymes Geofroy Tory pour auteur. Il nous a été communiqué par M. Auguste Bernard, de l'Imprimerie impériale, auteur d'un travail intéressant sur cet artiste (1). Il est extrait d'un petit poëme en vers latins (2), sous forme de dialogue, et dont les deux interlocuteurs sont *Monitor* et *Agnes*. Agnès est le nom de la fille de Geofroy Tory, morte à la fleur de l'âge, et dont les restes mortels sont renfermés dans une urne, à l'instar de certaines sépultures antiques. En voici deux distiques :

MONITOR.
Hanc tibi quis struxit gemmis insignibus urnam?

AGNES.
Quis? Meus in tali nobilis arte pater.

MONITOR.
Excellens certè est FIGULUS *genitor tuus.*

AGNES.
..... *Artes.*
Quotidie tractat sedulus ingenuas.

Notre conviction reste néanmoins, que Geofroy Tory (3) n'aurait été qu'un associé au travail des faïences de Henri II, qui dénote une grande expérience de l'art figulinaire que Bernard Palissy a été si longtemps à acquérir, tandis que nos artistes italiens devaient, comme on dit, *jouer avec le métier*, avoir le *tour de main*. Ce document néanmoins démontre jusqu'à l'évidence que Geofroy Tory s'était exercé dans l'art du potier, ainsi que dans beaucoup d'autres; quant à y avoir été excellent, c'est lui qui le dit. Il rend compte en outre de la signification de l'enseigne et marque du libraire graveur : *Au pot cassé.* Nous ajouterons que Geofroy Tory serait mort en 1535 ou 1536, c'est-à-dire plus de dix ans avant Henri II. Mais nous donnons à la première époque de nos poteries une date non moins reculée, les admettant presque toutes, comme on va le voir, fabriquées sous le règne de François Ier, et non sous celui de Henri II.

(1) *Geofroy Tory, peintre et graveur, premier imprimeur royal, réformateur de l'orthographe et de la typographie sous François Ier.* Paris, Aubry, 1857, in-8.

(2) M. Olivier Barbier, conservateur adjoint de la bibliothèque impériale, ayant découvert sous le nº 9366 du catalogue de la bibliothèque (*a*) de M. le marquis de Morante, le titre d'un petit ouvrage de G. Tory, inconnu jusqu'ici des bibliophiles, pria son heureux possesseur de vouloir bien le communiquer à M. Aug. Bernard, l'historien de G. Tory. M. de Morante, en véritable amateur et protecteur des lettres, accéda à cette demande, et fit revenir à Paris ce petit volume qu'il avait acquis en 1849, à la vente de M. X..... (Xavier Rey) (nº 376 du catalogue).

En voici le titre :

« Gotofredi Torini, Biturici, in filiam charissimam, virguncularum elegantissimam, Epithalamia et Dialogi. In eandem etiam quatuor et viginti Disticha » unum et eundem sensum copià verborum et ingenii fœcunditate pulchre repetentia. *Impressum Parrhisiis è regione scholæ Decretorum*, 1523. » In-4 de 8 feuill. non chiff. y comp. le titre.

(3) M. H. de Triquetti, dans une brochure intitulée *Les trois musées de Londres*, Paris, 1861, parle d'une manière incidente des faïences de Henri II dont il fait l'éloge avec la réserve d'un artiste difficile et de goût. Il émet l'opinion de MM. Émile Wattier, Carrand père et la nôtre, mais il ne désigne point Geofroy Tory plutôt qu'un autre; seulement il prétend qu'une recherche attentive fera nécessairement retrouver, surtout dans les nombreux alciati du XVIe siècle, les originaux des dessins d'ornements dont le potier anonyme se serait servi. Nous en avons feuilleté un assez grand nombre, ainsi que l'œuvre de Geofroy Tory, et nous n'avons trouvé que des à-peu-près; nous avons dit déjà à cet égard que tous les graveurs ornementistes de ces époques ont puisé à la même source, et se ressemblent par conséquent beaucoup. M. de Triquetti ajoute : « *Mais ce que peu de personnes peut-être ont remarqué, c'est que ce travail a déjà été pratiqué autrefois par les Maures, et que les ornements des vases de l'Alhambra ont été exécutés par le même procédé*, etc. » Avouons, en effet, que M. de Triquetti a été plus heureux que nous, car ayant dessiné, touché, et mesuré le vase, nous ne nous en sommes pas aperçu; nous avons bien senti sous le doigt une légère saillie des ornements et inscriptions en bleu, mais que nous avons prise pour l'épaisseur de l'émail. Quant aux autres ornements cuivreux à reflets métalliques qui alternent sur le vase (nous disons le vase, parce que depuis longtemps il en manque un) avec les autres, ils sont exactement les mêmes que ceux de ce genre qui se trouvent sur les nombreuses faïences dites hispano-arabes. Espérons maintenant qu'un examen nouveau, fait par une personne également compétente, tranchera la question posée ainsi d'une manière si intéressante.

(*a*) *Catalogus librorum doctoris D. Joach. Gomez de la Cortina, march. de Morante, qui in ædibus suis extant.* Matriti, apud Eus. Aguado, 1854-1862, t. I-VIII, 16,148 articles.

PREMIÈRE ÉPOQUE.

COMMENÇANT VERS LA MOITIÉ DU RÈGNE DE FRANÇOIS Ier ET FINISSANT AVANT CELUI DE HENRI II, C'EST-A-DIRE DE 1525 A 1545.

Nous sommes d'autant plus fondé à admettre cette période de la fabrication des faïences dites de Henri II, que la pièce à la salamandre, c'est-à-dire la salière de M. Georges Field, que l'on peut admettre comme la transition des deux règnes, tout en précisant encore les dernières années du règne de François Ier, s'éloigne sensiblement du style des pièces dont nous allons nous occuper, et se rapproche au contraire beaucoup de celui des autres, ce qui porterait à conclure que l'auteur de nos poteries serait parvenu au résultat complet de sa fabrication sous François Ier, et non sous Henri II, ainsi qu'on l'a pensé jusqu'à ce jour. En effet, si l'on confronte la salière de la collection Sauvageot avec celle de M. Georges Field, on reconnaîtra que toutes deux ont les mêmes motifs de décoration en relief, et si elles ne se distinguaient point, l'une par les croissants, l'autre par la salamandre, nul doute que l'on confondrait leur époque ensemble. C'est donc cette pièce qu'il faut prendre pour point de départ d'une classification ascendante ou descendante. Maintenant si nous tenions à corroborer notre système de classification, nous dirions que la présence des emblèmes de Henri II et de Diane de Poitiers n'implique pas rigoureusement la date du règne de ce prince; notre artiste ayant pu travailler pour Henri, dauphin, déjà depuis longtemps amant de la grande sénéchale de Normandie, et les armes de France sur d'autres pièces pouvant convenir aussi bien à François Ier qu'à Henri II.

Quant aux pièces que nous rangeons dans la première époque, elles ne portent aucun emblème royal ou de prince royal, mais bien des blasons particuliers de familles nobles, qui probablement furent les premières à encourager la fabrication de nos poteries dans leurs fiefs.

Ainsi que nous l'avons dit, toutes les pièces qui appartiennent à cette période ont un caractère archaïque tel, qu'on serait tenté de croire que l'auteur a eu sous les yeux des vases grecs ou étrusques. Cependant ce n'est que plus tard que les tombeaux antiques furent fouillés (1), et les nécropoles des anciens explorées. Ce ne serait donc qu'accidentellement que l'artiste aurait pu avoir sous les yeux ces modèles. On sait que les vases peints de la renaissance italienne sont dus à l'imitation des poteries levantines, mais il est à constater que celles-ci procèdent peut-être encore plus directement de l'art antique que les premières. Nous rangerons donc nos faïences en commençant par celles dont les profils sont les plus simples.

COUPE. — Collection de M. le duc d'Uzès.

Cette coupe offre un galbe vraiment antique. L'épatement de son piédouche se terminant par un carré légèrement incliné rappelle celui de la plupart des vases grecs. Ce genre de moulure se remarque dans toutes les pièces de la faïence de Henri II de cette première époque. L'extrême simplicité de sa décoration extérieure est rachetée par la richesse de celle de l'intérieur, qui porte le blason des Montmorency-Laval.

COUVERCLE DE COUPE. — Collection de M. le duc d'Uzès.

Ce couvercle, dont le bouton est orné de trois mufles de lion en relief, est celui d'une coupe dans le genre de la précédente, et est pareil à celui de la coupe du Musée de Cluny.

GOURDE. — Collection de M. le duc d'Uzès.

Comme la coupe ci-dessus, elle porte le blason des Montmorency-Laval. Cette pièce s'éloigne par sa forme aplatie du style antique, et rappelle au contraire celui des vases moresques ou arabes qui, au moyen âge, ont servi, en Europe, de types aux ustensiles de ce genre. Nous avons déjà eu occasion de la comparer à certaines verreries que les Vénitiens, tant pour la forme que pour la décoration, ont empruntées aux Arabes ou à l'art levantin. Ces pièces sont en général dépourvues d'ornements en relief, cependant celle-ci et quelques autres sont décorées de rares appliques en relief : tel est le médaillon représentant un petit saint Jean, dont nous avons donné le dessin au bas de la planche.

BUIRE. — Collection de M. le baron Alph. de Rothschild.

Cette buire, complètement dans le style oriental qui avait prévalu au xve siècle dans la forme des vases de toutes matières, se distingue par la richesse de ses ornements d'incrustation. C'est surtout à cette pièce, ainsi qu'aux précédentes, que l'on pourrait appliquer l'hypothèse qui admet dans la fabrication des faïences de Henri II le concours d'un artiste en typographie. Sur le dessus du couvercle est placé le blason dessiné sur la planche. Le bouton du couvercle, de forme fourchue, est formé par deux têtes dont le dessin ne donne que la partie postérieure. Cette pièce était autrefois réunie aux précédentes, et est passée, lors d'un partage de famille, à M. le marquis de Talouet, duquel M. Strauss, artiste musicien, l'acheta pour la somme de 15 000 francs. Nous ajouterons que cette somme fut laissée par M. de Talouet à madame la marquise, qui l'affecta à des œuvres de charité. M. Strauss la vendit à M. Alphonse de Rothschild 20 000 francs. Ce prix, pouvant paraître de prime abord exorbitant, est justifié par des prix encore plus élevés d'objets d'un bien moindre intérêt.

(1) Bien entendu dans un but d'intérêt pour la science, car une foule de tombeaux récemment découverts avaient déjà été dépouillés de leurs objets précieux.

COUVERCLE DE COUPE. — Collection de M. le baron Anthony de Rothschild.

Ce couvercle, semblable à celui appartenant à M. le duc d'Uzès, en diffère par la couleur rougeâtre de la terre incrustée.

BIBERON. — Musée du Louvre, collection Sauvageot.

Ce genre de vase, auquel nous avons conservé la dénomination de biberon qui lui a été donnée dans le principe, tire sa forme de certaines poteries de la côte d'Afrique et du midi de l'Espagne, qui a été empruntée à certains vases antiques à trois anses. Cette forme se rencontre dans des hydries modernes de cuivre ou de terre avec lesquelles les femmes vont puiser de l'eau; les anses latérales servent à pouvoir faire passer facilement le vase d'une épaule à l'autre, le petit goulot à verser lentement, et peut-être à boire à même. Celui-ci, décoré dans le style archaïque des pièces précédentes, a des ornements en relief assez curieux. Les trois pieds formés par trois têtes, qui semblent être des réminiscences de l'antiquité, contrastent avec le crucifix, dans le style gothique du xve siècle, placé sur le devant du vase. Cette pièce, achetée d'un prêtre, à Tours, est la seule connue portant des emblèmes religieux.

COUPE. — Musée de Cluny.

Cette coupe, du style primitif, est la seule de cette époque qui ait conservé son couvercle. Sa forme, comme celle des pièces précédentes, est du profil le plus simple. Ce vase ressemble à un ciboire du xve siècle, ou grandi de proportion, à une vasque baptismale. Les armes qui sont au fond de l'intérieur de la coupe sont celles des Malestroit de Bretagne. Elle aurait, selon une note manuscrite de feu M. Charles Sauvageot, été rapportée de Touraine et achetée en 1793, lors de la clôture des couvents, à la Flèche; elle serait passée, après trois générations, entre les mains de M. Thoré (1), fondateur du journal *l'Alliance des arts*, qui, l'ayant achetée 500 francs à un de ses parents, la céda, au même prix en 1848, au musée de Cluny. C'est sur cette pièce que M. Thoré composa dans son journal une nouvelle romanesque sur l'auteur anonyme des poteries de Henri II. Dans l'intérieur du couvercle sont des alvéoles comme dans la coupe appartenant à M. Delange.

BASSIN. — Kensington Museum (Angleterre).

Cette pièce, comme la bouteille de chasse de M. le duc d'Uzès, appartient tout à fait au style oriental, et a son analogue dans une foule d'ustensiles de ce genre fabriqués en cuivre à la fin du xve siècle, et qu'on nomme *chaudronnerie d'Augsbourg*, ainsi que dans d'autres bassins recouverts d'émail, connus sous la dénomination d'*émaux à queue de paon*, qu'on pense avoir été fabriqués à Venise. On peut aussi la comparer à des plats de faïence provenant d'Espagne et de Sicile, et fabriqués au xve siècle. Nul doute que ce bassin supportait un autre vase, en forme d'aiguière ou de hanap. Mais ce qui le rend excessivement intéressant, c'est la marque qui se trouve gravée au revers, et que nous avons donnée au bas de la planche. Ce chiffre ou monogramme est fort difficile à expliquer, nous allons essayer de le décomposer. Voici toutes les lettres qu'on peut, ce nous semble, y trouver : OGYPJVD.

Il est orné de quelques reliefs, et au centre d'un blason inconnu.

Le dessin que nous en donnons est aux deux tiers de la grandeur. M. Espaular (du Mans) l'acheta en 1849 dans les environs de cette ville, pour la somme de 80 francs. A sa vente, en 1857, le musée Kensington en fit l'acquisition au prix de 3500 francs.

COUPE. — Appartenant à M. Delange.

Cette pièce a beaucoup de ressemblance avec celle de M. le duc d'Uzès et celle du musée du Sommerard : comme cette dernière, elle a, à son intérieur, des dépressions en forme d'alvéoles; dans la coupe du musée de Cluny, celles-ci n'existent que dans l'intérieur du couvercle. Trouvée à Poitiers en août 1861, c'est la dernière pièce de la faïence de Henri II qui ait été découverte jusqu'à ce jour. M. Jacquemart a fort bien comparé sa décoration intérieure au travail de certaines verreries vénitiennes. Nous ne pensons pas ces avéoles faits au pouce, mais bien au moyen d'une forme ou moule en calotte, sur lequel ces ornements étaient exécutés. On y appliquait la plaque de terre, et, en pressant extérieurement avec la main, on lui imprimait à l'intérieur ces ornements. Elle fut achetée à Poitiers en 1861, chez un marchand de meubles, 61 fr. 50 c.

(1) M. Thoré nous a confirmé dernièrement l'exactitude de ces détails.

MORTIER A CIRE. — Collection d'Andrew Fountaine, esq. à Narford-Hall (Angleterre).

Cette pièce est peut-être la plus curieuse de toutes les faïences de Henri II. Lorsque nous la citâmes dans notre appendice, nous ne l'avions vue qu'imparfaitement, et nous l'avions rangée dans la troisième époque. Un examen plus attentif nous autorise, au contraire, à la placer ici sur la limite de la première à la deuxième. Comme nous étions embarrassé de lui donner une dénomination, nous reçûmes la visite de M. Carrand père, qui nous donna l'idée que cette pièce pouvait être un *mortier à cire*, sorte de rechaud qu'on chauffait au moyen d'une large bougie baignant dans l'eau; et en effet les quatre piliers dont ce vase est flanqué, débordant l'orifice, seraient de nul emploi et d'une décoration sans raison d'être, s'ils n'étaient destinés à soutenir un autre vase, un peu au-dessus de la flamme et de manière que celle-ci eût de l'air. Cette pièce, et les deux autres appartenant au même propriétaire, sont en Angleterre depuis plus de cent cinquante ans, dans le château de la famille de cet amateur distingué, qui en retrouva deux dans son garde-meuble, et celle-ci dans la chambre d'un domestique qui s'en servait de vase à fleurs.

DEUXIÈME ÉPOQUE.

Il serait difficile de préciser la durée de cette deuxième époque; mais, ainsi que nous venons de le dire, elle doit embrasser la transition de deux règnes, c'est-à-dire la fin du règne de François Ier et le commencement de celui de Henri II. Ce n'est que dans les pièces de cette époque qu'on commence à trouver employé le système de décoration dont on a parlé si souvent, c'est-à-dire le lacis d'ornement bordé de liserés plus foncés, qu'on ne saurait mieux comparer qu'au travail de broderie que les dames désignent sous le nom de *soutache*. Mais ces entrelacs rubanés n'existent point sur toutes les pièces de la deuxième période, et ce qui les distingue alors de celles de la première, c'est un emploi beaucoup plus fréquent des ornements en relief, c'est-à-dire des consoles, pilastres, volutes, mascarons, figurines, mariés avec beaucoup d'art aux incrustations, et enfin à des couleurs beaucoup plus variées.

Cependant, comme les chiffres de Henri II et de Diane de Poitiers existent sur des pièces où le lacis est absent, et sur d'autres où il se trouve, on ne saurait décider si leur fabrication n'a point été simultanée. Nous pencherions cependant pour donner la priorité à celles qui n'ont que des incrustations simples, par la raison que le travail des autres est beaucoup plus compliqué, et alors elles auraient pu déjà être exécutées sous François Ier, pour Henri, duc d'Orléans, dauphin de France; mais la salière de M. Georges Field déroute toute combinaison arrêtée, puisqu'elle est décorée du lacis en question, et qu'elle porte la salamandre de François Ier.

SALIÈRE. — Collection de M. Georges Field, en Angleterre.

Cette pièce est d'un haut intérêt, car étant la seule qui ait la vraie salamandre se contournant au milieu des flammes, on peut en tirer la présomption presque certaine qu'elle date de l'époque de François Ier. A l'intérieur on remarque une petite figure humaine qu'on aperçoit à travers les ouvertures des panneaux; ce qui se voit dans d'autres salières dont on parlera plus loin. Les pilastres, les mascarons appliqués sur la moulure du socle, les petits pieds qui la supportent, sa forme hexagonale, sont précisément les mêmes que dans un grand nombre de salières aux croissants de Diane de Poitiers. Aussi est-ce à tort qu'on a fait de cette pièce l'origine de la fabrication. Nous croyons l'avoir vue il y a dix ans, entre les mains de M. Lazare, à Marseille, d'où elle serait passée plus tard en Angleterre. Quant à nous, nous n'admettons pour salamandre de François Ier que le dragon rouge qui se trouve dans le fond de la vasque, et non les lézards verts qu'on rencontre sur beaucoup d'autres pièces de la dernière époque.

SALIÈRE. — Musée du Louvre, collection Sauvageot.

C'est celle qui ressemble le plus à la salière à la salamandre. Dans les notes manuscrites de feu M. Charles Sauvageot, on lit: « *Je la tiens de M. Arnaud, à Troyes.* » Il faut remarquer que la teinte jaune des arabesques qui encadrent chaque panneau est mise au pinceau par-dessus l'incrustation, ainsi que nous aurons occasion de le signaler plusieurs fois, et ce que nous aurions déjà dû faire à l'égard de certaines pièces de la première époque, sur lesquelles il existe des teintes brunes passées au pinceau par-dessus les ornements incrustés ou en relief.

SALIÈRE. — Collection de M. d'Yvon.

Cette charmante pièce, ainsi que celle qui suit, a un caractère architectural tel, qu'il accuse la main d'un artiste habile dans un art qui du reste, à cette époque, était pratiqué simultanément avec plusieurs autres. Si l'on ouvre le livre de Vasari, on lit en tête de presque chaque vie d'artiste : *peintre*, *architecte* et *sculpteur*, et en plus parfois, *orfèvre*. Maintenant l'usage de ces monuments en miniature ne réclamant aucune des principales conditions de l'architecture des édifices réels, c'est-à-dire *commoditas*, *soliditas*..., toute critique à cet égard nous semble superflue et tombe d'elle-même. Et alors on admettra volontiers tout le caprice d'une imagination fertile, produisant sur des vases ce que l'artiste ne se serait pas sans doute permis dans d'autres ouvrages!... Ainsi, cette licence qui, pour donner de la profondeur à un portique et en augmenter la perspective, fait descendre les lignes à un point de vue, comme on le ferait sur une surface plane, ne serait pas assurément employée dans un édifice véritable, ou serait de fort mauvais goût, bien qu'il existe en grand un pareil exemple dans la décoration de la scène du fameux théâtre de Palladio à Vicence, où les rues vont en se rétrécissant et sont bordées d'édifices allant toujours en diminuant de grandeur, et cela pour ajouter à l'illusion par un artifice ingénieux, et que nul n'a l'idée de reprocher à l'architecte auquel Venise et ses provinces doivent une partie de leurs beaux monuments.

SALIÈRE. — Collection de M. Addington, en Angleterre.

Cette pièce diffère peu de la précédente, mais il est à noter que l'artiste y a mélangé les deux styles, celui de la renaissance, et celui de l'époque ogivale. Ainsi le fond du portique est occupé par une grande fenêtre ogivale, décorée d'une riche broderie et de meneaux très rapprochés les uns des autres; tandis que la principale arcade est supportée par deux colonnettes saillantes à chapiteaux corinthiens. L'artiste s'est souvent permis ces réminiscences des siècles précédents, ce qui pourrait faire penser que les pièces sur lesquelles on remarque cette particularité appartiennent encore à l'époque dite *de transition*, et où les architectes employaient ce mélange des deux architectures, dont l'une finissait et l'autre commençait. Témoin la jolie façade du château de Gaillon, placée dans la cour de l'Académie des beaux-arts à Paris; mais la pièce la plus singulière à cet égard est la suivante.

BOUQUETIER. — Collection de M. le baron Anthony de Rothschild, à Londres.

Toute la partie inférieure de cette grande pièce importante est un vrai monument qu'on pourrait faire remonter au XIVe siècle. En supprimant la flèche, on a une vasque baptismale sur laquelle il ne manque qu'une figure de saint Jean-Baptiste, ou encore un ciboire. Maintenant nous demanderons si cette pièce est réellement un bouquetier? D'abord la partie trouée du milieu est adhérente au bas, ce qui implique la difficulté de renouveler facilement l'eau, à moins qu'on y fichât des fleurs artificielles; en tous cas il faudrait que, réelles ou artificielles, elles eussent eu des tiges fort déliées pour pouvoir entrer dans les trous. Mais ceux-ci n'auraient-ils pas été pratiqués pour recevoir des cure-dents, non de plume, mais de bois, en usage en Italie? La partie supérieure qui se rattache au moyen d'une vis de faïence faisait de cette pièce un vase à *double fin*, servant en même temps de flambeau et de bouquetier ou porte-cure-dents.

Feu M. Charles Sauvageot, dans une note manuscrite, dit : « Le curé A*** en Touraine, qui s'en servait comme d'ostensoir, la vendit à Gleize, marchand à Paris », qui l'aurait revendue au prince Soltikoff. Un assez grand nombre de pièces ont appartenu en effet au prince Soltikoff, qui a fini par n'en garder que deux dans sa collection. Il nous semble que cette pièce fut apportée à Paris par M. Berrué, marchand d'antiquités à Tours, de qui la tenait M. Gleize aîné, qui l'acheta, sur l'avis de M. Roussel, 1200 francs.

*** SALIÈRE. — Collection de M. le comte de Tussau, à Airvault (Deux-Sèvres).**

Le corps de la pièce est le même que celui d'une des salières de la collection Sauvageot, aussi avons-nous pris à celle-ci le socle pour la compléter. Le buste en profil, placé au bas de la planche, se trouve dessous la salière : c'est un troisième spécimen de dessin par incrustation des figures humaines.

*** SALIÈRE. — Collection de M. le comte de Tussau.**

Elle ressemble à la précédente, ainsi que celle qui suit.

*** SALIÈRE. — Collection de M. le comte de Tussau.**

Cette pièce et les deux précédentes sont surmontées de petites vasques dans le genre de la salière de M. Georges Field, dont elles doivent être contemporaines.

CHANDELIER. — Collection de M. le baron Anthony de Rothschild, à Londres.

S'il n'est pas de tous les flambeaux le plus parfait, il en est le plus fin et le mieux conservé. On retrouve encore dans cette pièce des réminiscences d'architecture ogivale. Mais l'ensemble appartient au style bien tranché de la renaissance; on y voit l'initiale du nom de Henri II nombre de fois répétée, les armes de

France, et les D enlacés. Maintenant est-il du règne ou du temps de Henri II?... Ou l'artiste avait un goût suranné, ou il l'a fait sous François Ier. En effet, la tige du flambeau se compose d'une colonne balustrale, reposant sur un nœud qui lui-même se réunit à un premier socle orné de figures, et porté sur un trépied se terminant par une base en large plate-forme. Tous ces étages superposés, auxquels sont encore mélangés quelques détails gothiques, accusent bien plutôt le style de François Ier, encore imprégné de tout le caprice de celui de Louis XII, que le règne de Henri II, où l'art grec ou romain avait définitivement pris le dessus. Ce chandelier et les autres ont été faits sous l'inspiration et à l'instar de ces fameux candélabres de bronze si fréquents dans les églises italiennes, qu'on n'allume que pour la cérémonie de Pâques, et dont le plus beau spécimen est celui de Ricci, à Saint-Antoine de Padoue.

Ce chandelier a été gravé dans l'ouvrage de M. du Sommerard, lorsqu'il faisait partie de la collection de feu M. Préaux.

A la vente de M. Préaux (1850), M. le baron Antony de Rothschild l'acheta 5200 francs, prix déjà fort élevé pour l'époque.

CHANDELIER. – Collection d'Andrew Fountaine, esq., à Narford-Hall (Angleterre).

Il diffère peu du précédent, mais il est plus grand et ses ornements sont incrustés en pâte rouge, et il est également d'une conservation parfaite. Il avait été relégué par le père du propriétaire actuel avec le biberon, dont nous parlerons plus loin, dans le garde-meuble, ainsi que beaucoup d'autres précieux objets d'art français de la renaissance.

Le blason des Montmorency-Laval, que nous avons dessiné au bas de la planche, se trouve placé sur le plateau, au-dessous du pendentif qu'on aperçoit à travers les trois ouvertures de la niche du pied du flambeau.

CHANDELIER. — Collection de M. Eugène Norzy.

Comme le précédent, ce flambeau est incrusté d'ornements de pâte de couleur rouge; il est à peu près de même grandeur, mais la composition en est plus riche et plus compliquée; il a deux nœuds superposés dont l'un est flanqué des figures en cariatides qui cantonnent les angles des deux salières triangulaires. En outre du D et de l'H entrelacés indiqués sur notre dessin, on y voit l'écu aux armes de France. Feu M. Charles Sauvageot dit dans ses notes sur les faïences de Henri II : « *Il était resté très longtemps chez un serrurier de cette ville* (Poitiers). » Quelques années avant la mort de M. Préaux, cet amateur avait fait une maladie dangereuse, et pendant sa fièvre il ne parlait que du désir de posséder cette pièce dont il venait d'apprendre l'existence. Madame Préaux, dans une assez mauvaise saison, partit pour l'aller acheter; elle en offrit 8 ou 900 francs, mais ne put l'obtenir. Un peu plus tard, Mme de Lasayette, amateur distingué, en fit l'acquisition. Cette pièce fut ainsi disputée par deux dames. Lors de la vente de la collection de madame de Lasayette, M. Norzy l'acheta pour la somme de 16 000 francs. C'est surtout à cette pièce que peuvent s'appliquer les réflexions que nous venons de faire (article de la salière de M. d'Yvon) à l'occasion des critiques adressées aux faïences de Henri II, dont l'ordonnance contrarie certaines règles architectoniques.

CHANDELIER. — Collection de M. le baron Gustave de Rothschild.

Ce flambeau diffère assez des trois autres par son ordonnance, et il est beaucoup plus rehaussé d'émaux mis au pinceau; c'est principalement à ces quatre pièces importantes que s'applique le reproche fait à la statuaire de l'auteur des faïences de Henri II. (Voyez ce que nous disons à cet égard dans notre appendice, p. 27.)

SALIÈRE. — Musée du Louvre, collection Sauvageot.

Cette pièce prend sa place après les flambeaux, de l'ornementation desquels elle participe; c'est la seule qui soit cantonnée de figurines en pied. Au fond de la coupe est un pélican, « *peut-être allusion un peu forcée* (dit feu M. Sauvageot dans ses notes manuscrites) *à la tendresse maternelle de Catherine de Médicis; au surplus, j'en ai vu un autre exemple cité dans l'Histoire de la Touraine par Chalmel.* » Elle a été achetée à M. Lheric père 120 francs en 1824.

SALIERE. — Musée du Louvre, collection Sauvageot.

Cette pièce est publiée dans l'album céramique de l'ouvrage de feu Brongniart, c'est la plus simple des pièces de cette époque, mais une des plus fines d'exécution. Elle a été rapportée de Tours par M. Cherubini (Salvador), qui, après l'avoir achetée à M. Berrué, en fit présent à M. Sauvageot.

AIGUIERE. — Collection de M. Magnac, en Angleterre.

Cette pièce, la plus grande de toutes les aiguières connues, a donné lieu à une controverse à laquelle nous avons dû prendre part, puisqu'elle nous a appartenu. Elle n'est point passée de la vente Odiot directement dans la possession de M. Magnac. Voici, à cet égard, ce qui est arrivé. Nous prévînmes M. Magnac, avec lequel nous nous trouvions alors en rapport assez fréquent d'affaires, que cette pièce allait passer en vente; nous la lui avions annoncée comme une faïence de Henri II. Cet amateur nous répondit qu'il serait désireux de la posséder, si elle était en effet aussi belle que nous la lui décrivions. Mais le lendemain de la vente, M. Magnac nous écrivit que si la pièce ne portait point une marque ou un emblème de Henri II et Diane de Poitiers, ou tout au moins l'écu aux armes de France, nous ne comptions pas sur lui comme acheteur. En effet, nous gardâmes plusieurs semaines cette pièce, après lesquelles M. Magnac se ravisa et nous écrivit de la lui envoyer; bientôt après, il en fit l'acquisition pour la somme de 2400 francs environ. C'est dans cet intervalle que nous publiâmes la brochure intitulée *Girolamo della Robbia, auteur présumé des faïences de Henri II;* non pas positivement parce que le vase porte sur la partie basse de la panse le G sans nombre au milieu des entrelacs, mais par beaucoup d'autres raisons, auxquelles cette coïncidence ne saurait ôter de force, si elle ne lui en donne point. C'est peut-être le plus splendide spécimen de la faïence de Henri II, rappelant avec avantage certains vases antiques, ceux de la Basilicate, auxquels on reproche également une grande exubérance d'imagination, mais aux dépens souvent de l'exécution des ornements, tandis que dans le vase dont il est question, la finesse de ceux-ci ne laisse rien à désirer. M. Magnac, amateur aussi distingué que libéral, laisse exposé ce vase, avec d'autres objets précieux, au musée national de Kensington. Il en a refusé l'offre séduisante de plus de 25 000 francs. Serait-ce celle que feu M. Sauvageot décrit ainsi dans ses notes : « *Une sœur de charité à Saumur, une aiguière avec femme renversée, vendue dans le département?* »

SALIERE. — Collection de M. le prince Soltikoff.

Cette pièce et la suivante pourraient facilement se confondre, ne différant entre elles que par quelques détails. Depuis que nous avons dessiné cette pièce, elle a passé à Londres, ayant été achetée à la vente du prince par M. Webb.

SALIÈRE. — Collection de M. le duc d'Hamilton, en Angleterre.

Cette pièce a été acquise par M. le duc d'Hamilton à la vente de feu M. Rattier, en 1859, et payée 2000 francs. L'intérieur de la cuvette est décoré d'un charmant ornement; elle provient des environs d'Angers.

COUPE. — Musée du Louvre, collection Sauvageot.

Nous allons passer aux pièces de la deuxième époque, qui sont rubanées, c'est-à-dire dont le principal ornement se compose d'un lacis rentrant et ressortant sans cesse, et dessinant sur les panses des vases ces amusants entrelacs d'arabesques dont tous les auteurs se sont tant préoccupés, pour en expliquer le mode de fabrication.

La sobriété des ornements en relief se fait encore remarquer dans cette charmante pièce et la suivante, mais la forme de son pied s'éloigne complétement des pièces de la première époque, et tient de la tige des flambeaux. On y remarque aussi, mais comme honteuse de s'y montrer, une réminiscence ogivale dans de petites fenêtres abritées sous la vasque. Son intérieur est également décoré d'alvéoles, ce qui dénoterait peut-être un intervalle peu long entre sa fabrication et celle des deux pièces de la première époque où ce genre d'ornement se trouve. Son propriétaire la donne comme ayant été achetée à Rouen, tandis que la plupart proviennent des provinces du centre de la France. Dans ses notes on lit : « *Coupe par Bernard de Palissy, payée* 200 *francs.* »

COUPE. — Appartenant à M. le vicomte Hutteau d'Origny.

Si deux pièces de la faïence d'Henri II pouvaient être en pendants, ce serait assurément celle-ci et celle qui précède, mais elles ont encore entre elles d'assez grandes différences, pour qu'on puisse maintenir que pas une pièce n'est identique avec une autre. Cette pièce est depuis longtemps dans la famille.

BIBERON. — Collection d'Andrew Fountaine, esq., à Narford-Hall (Angleterre).

Cette pièce a également beaucoup de rapports avec la suivante; elle offre comme particularité le monogramme AM en lettres superposées, dont l'ensemble forme ornement autour de l'orifice du vase, et qui veut dire Anne de Montmorency; ce qui donnerait à penser que ce connétable fut protecteur de l'auteur anonyme des poteries de Henri II, comme il le fut de Bernard Palissy.

BIBERON. — Collection de feu M. le comte de Pourtalès.

Cette pièce est gravée, avec le chandelier Préaux, dans *Les arts au moyen âge* par M. du Sommerard, et elle diffère peu, quant à la forme et au style, de la pièce précédente. Elle se fait remarquer par la quantité des marques ou emblèmes qu'elle porte. Nous devons rectifier à son égard une erreur grave commise par M. Tainturier dans le catalogue des pièces de Henri II, qu'il donne à la suite de sa notice dont nous avons cité les passages principaux. Voici comme l'auteur s'y exprime : « *passé depuis en Angleterre* ». Il a confondu ce biberon avec le précédent; il nous semble qu'il aurait dû se mieux informer, et s'assurer par lui-même que cette pièce n'a jamais quitté la collection Pourtalès.

AIGUIÈRE. — Collection de M. le baron Anthony de Rothschild, en Angleterre.

Cette pièce, gravée dans l'ouvrage de Willemin, est l'objet du savant texte de M. André Pottier. Nous ne saurions rien ajouter à ce qui en a été dit. Elle réunit à peu près toutes les conditions qui font d'un objet d'art et de curiosité un but de convoitise tel, qu'aucun effort, aucun sacrifice n'arrête pour l'acquérir; aussi celui qui la possède en dernier peut-il dire, avec raison : *Thesaurum habeo in vaso fictili*. Les profils des différentes courbes dont se compose le vase tiennent plutôt à l'art antique qu'à celui de la renaissance; ainsi les moulures y sont rondes ou droites, mais non pas en cymaise. Il est à remarquer que le talon ou la doucine, dont les orfèvres de la renaissance ont fait un fréquent usage, ne sont pas employés dans les moulures des faïences de Henri II, ou sont si peu indiqués qu'ils sont insensibles. La doucine y est remplacée par un biseau, ou une faible portion de cercle très inclinée.

Cette aiguière, ainsi que la suivante, bien qu'elle soit des plus importantes, ne porte aucune marque, aucun emblème ni blason. M. le baron de Monville l'acheta d'un courreur, qui avait pris la précaution, avant de s'en rendre lui-même acquéreur, de s'assurer si celui-ci la prendrait pour la modique somme de 100 francs, qu'en effet il reçut d'avance. Mais quand il l'apporta à cet amateur, il lui apprit seulement alors qu'elle était accompagnée de son bassin, mais qu'il n'avait pas jugé à propos de s'en charger, vu qu'il était cassé, et, lorsque plus tard il voulut le ravoir, les morceaux en avaient été jetés au tas d'ordures.

A la vente du cabinet de M. le baron de Monville, l'aiguière se vendit 3500 francs, prix qui parut exorbitant alors.

AIGUIÈRE. — Collection de M. le baron Anthony de Rothschild, en Angleterre.

Presque la pareille de la précédente, mais un peu plus petite, et peut-être d'un galbe moins agréable. Elle provient de la vente du cabinet Walpole.

HANAP. — Collection de M. le baron Anthony de Rothschild, en Angleterre.

Si la dimension d'un objet d'art ne devait pas ajouter à son importance, cette pièce se placerait assurément en première ligne. Ici c'est à l'art levantin que notre anonyme a emprunté, bien que la dénomination de hanap soit antique, mais elle ne s'applique pas à des vases de cette forme, c'est-à-dire à des tasses basses sans goulot. Mais si le vase par son ensemble s'écarte de ce style antique, il y retourne par son anse formée d'un satyre, et que l'antiquité ne repudierait pas. L'espèce de lézard ou de salamandre qui sert de goulot est assurément inspirée par le goût qui règne dans la poterie de l'Inde, qui abonde, dans sa décoration, en animaux chimériques. On voit, à partir de la fin de la deuxième époque, l'emploi des animaux ou des êtres fantastiques bien plus fréquent; il n'y a guère alors de pièce où ne se rencontrent soit des grenouilles, soit des lézards ou autres reptiles. Cette jolie pièce provient d'une des ventes Debruge-Duménil; elle fut adjugée 500 francs à M. Roussel, qui faisait la vente et qui la céda par déférence, pour le même prix, à M. Anthony de Rothschild.

PANSE D'AIGUIÈRE. — Collection de M. Hope, en Angleterre.

Ce beau fragment inspire le regret de la destruction du reste du vase; il fut acheté en 1849, à la vente Debruge-Duménil, 401 francs, par M. Beurdelay.

*** BIBERON. — Collection de M. le baron Lionel de Rothschild.**

Cette pièce diffère peu des vases de ce genre. Elle fut trouvée par mademoiselle Delaunay, qui la vendit à cet amateur.

*** SALIÈRE. — Collection de M. le baron Lionel de Rothschild.**

Elle provient de la vente Walpole, où le baron Anthony de Rothschild acheta sa deuxième grande aiguière.

*** BIBERON. — Collection du prince Galitzin, à Moscou.**

Cette pièce provient de la collection Préaux, et fut payée à sa vente 2461 francs.

TROISIÈME ÉPOQUE.

COUPE. — Musée impérial du Louvre.

Déjà dans cette pièce beaucoup plus chargée que les précédentes d'ornements en relief, eu égard à sa petite dimension, on pressent la profusion qui règne dans les suivantes. Quant à nous, nous ne sommes pas de ceux qui déplorent dans l'art la moindre tendance à sortir de la pureté des grandes lignes, ou de certaines beautés de convention. Nous faisons donc une assez large part au caprice de l'invention, surtout quand il s'agit d'objets d'art décoratifs et usuels à la fois. Les chimères ou sphinx accrochés au balustre du pied et supportant la vasque sont assurément d'une heureuse invention, et ne peuvent qu'ajouter à l'effet de ce petit monument en miniature.

Nous le demandons, qu'en entrant dans un atrium, par exemple une des cours de l'Alhambra, on se trouve en présence d'une fontaine semblable, son originalité frappera tout d'abord, et l'on ne gâtera pas son plaisir en pensant aux belles vasques antiques dont les proportions sont si justes et le goût si exquis, mais qu'il deviendrait fâcheux de trop admirer, si cela devait interdire toute autre jouissance de ce genre.

Cette coupe provient de la collection que Revoil, ancien peintre de l'école lyonnaise, vendit au roi Charles X en 1828.

COUPE. — Collection de M. le baron James de Rothschild.

Cette pièce, à peu près semblable à la précédente, est beaucoup plus plaisante d'effet, et surtout plus fraîche de couleur; quatre petits lézards verts qui grimpent sous le dessous de la vasque ajoutent encore agréablement à l'ensemble.

Cette coupe appartenait, il y a quelques années, à M. Bézard, entrepreneur de diligences à Saint-Amand-Montrond (Cher). Lors de la vente Rattier, un de ses amis, qui y assistait, fut témoin de l'adjudication des pièces de la faïence de Henri II, dont les prix en effet atteignirent des chiffres si élevés! Il s'empressa de retourner dans le pays, et de faire un échange de cette coupe avec M. Bézard. Rapportée à Paris, elle fut achetée par M. le baron James 12 000 francs.

Nous devons à cette coupe l'occasion qui nous procura la nôtre. Sur le renseignement que nous avait donné au printemps de cette année M. Chantrier, artiste peintre de Nevers, qui s'occupe avec succès de peintures sur faïence, qu'il existait une coupe de Henri II entre les mains de M. Bézard à Saint-Amand, nous fîmes le voyage, et nous apprîmes de M. Bézard que depuis plusieurs années il n'en était plus possesseur, mais il ne put ou ne voulut pas nous dire ce qu'elle était devenue. Nous avions déjà eu de M. Teruel, artiste photographe distingué à Nevers, la représentation de la coupe. M. Bézard nous confia son album de photographies où, avec l'élévation, se trouvait représenté l'intérieur de la vasque. Mais ce ne fut qu'à notre retour à Paris que nous reconnûmes que la pierre de cette coupe était déjà dessinée, car c'était celle de M. le baron James de Rothschild.

COUPE. — Collection de M. le baron Anthony de Rothschild, en Angleterre.

Cette coupe, comme celle du Louvre et celle du baron James de Rothschild, a le nœud de son piédouche garni d'un cercle de petits mascarons barbus, mais elle est dépourvue des trois sphinx qui, dans ces deux pièces, servent de consoles à la vasque. Elle provient de la vente Préaux, où elle fut payée 1105 francs.

COUPE. — Collection de M. le duc d'Hamilton, en Angleterre.

Dans cette jolie petite pièce, notre artiste anonyme retourne emprunter à l'antiquité le galbe charmant de la vasque; deux petits mascarons renforcent l'attache du pied au vase. Cette coupe a été payée à la vente Rattier 7000 francs; elle provenait de la vente Préaux, où elle fut adjugée pour la somme de 1300 fr.

COUVERCLE. — Musée céramique de la manufacture impériale de Sèvres.

C'est la pièce si souvent en question, et l'objet de dissertations sur les procédés de fabrication de ces curieux produits de l'art céramique. Ce fragment que l'on conserve en deux parties, permet en effet, par sa cassure, de se rendre compte de la manière dont il a été exécuté. Il appartenait à une coupe du genre de la suivante.

COUPE. — Musée céramique de la manufacture impériale de Sèvres.

Cette jolie pièce n'offre rien de particulier; nous ferons observer que comme le couvercle, la vasque est renforcée de nervures creusées dans toute leur longueur en canaux et ogive, genre d'ornement qui disparaît entièrement dans les pièces qu'on peut ranger dans les dernières de la troisième époque.

COUPE. — Collection de M. le prince Soltikoff.

Elle présente l'ensemble des deux pièces réunies ci-dessus. Mais cette pièce se recommande par une particularité qui ne se représente que deux autres fois dans le nombre des faïences de Henri II. Au fond du couvercle se trouve dessiné par un trait enfoncé, puis rempli d'émail affleuré, un buste de femme représentée de profil. On a pensé y voir l'image de Diane de Poitiers, qui se trouverait ainsi placée vis-à-vis de l'écusson aux armes de France. Nous avons fait la comparaison de ce profil avec celui qui est représenté sur un médaillon de bronze, où la du-

chesse de Valentinois est représentée également de profil. Avec un peu de bonne volonté on pourrait trouver entre les deux quelque ressemblance, mais pas assez pour se prononcer, d'autant que l'épreuve de la médaille que nous avons eue sous les yeux était très fruste. Quoi qu'il en soit, cette singularité rend cette coupe d'autant plus intéressante. Elle faisait partie de la collection Préaux, où elle s'est vendue 1550 francs. Elle a été achetée à la vente du prince Soltikoff 12 600 francs par M. Webb.

COUVERCLE DE COUPE. — Collection de M. Benjamin Delessert, à Paris.

Ce fragment a, exécuté comme dans le fond du couvercle de la coupe précédente, le dessin d'une figure d'enfant ou de génie jouant d'un instrument, et pour bouton les restes d'une figurine d'enfant. Il fut acheté à la vente de M. Grasset de la Charité-sur-Loire, par un certain Perret, courtier en antiquités. Perret étant mort sans héritiers, ce couvercle, qui faisait partie de sa succession, fut vendu au profit de l'État une quarantaine de francs, et acquis par M. Rutter, qui le céda à M. Benjamin Delessert pour 400 francs.

AIGUIÈRE. — Collection de M. Webb, à Londres.

Ce petit vase se recommande par la vivacité des émaux mis au pinceau, et leur variété, qui augmentera encore dans les pièces suivantes. Cette pièce, passée depuis que nous l'avons dessinée dans la collection de M. Alphonse de Rothschild, provient du cabinet Préaux, à la vente duquel M. Webb l'avait achetée 967 francs.

SALIÈRE. — Musée impérial du Louvre.

Comme la suivante, il est difficile de classer cette pièce; elles paraissent prendre leur place à la suite des flambeaux dont elles participent dans leur ordonnance par les figures de genre en ronde bosse qu'on y rencontre, mais elles y sont moins heureusement placées; leur ensemble, néanmoins, est d'un bel effet et donne l'idée d'un monument qui pourrait servir de fontaine isolée; elles sont à trois faces. Celle-ci provient de la collection Revoil acquise par le roi Charles X, en 1828.

SALIÈRE. — Collection de M. le baron Alphonse de Rothschild.

Presque pareille à la précédente, elle en diffère par une grande variété de couleurs.

AIGUIÈRE. — Collection de M. Hope, à Londres.

Joli petit vase de forme et fort riche de détails. Cette pièce se distingue par un singulier cartouche en forme de cœur, placé sur le devant de la panse et que nous avons donné à part. Quels sont les oiseaux et le quadrupède qui s'y trouvent? Quelle est leur signification? est-ce un blason? Elle fut achetée par feu Forest, marchand d'antiquités de Londres, 505 francs, à la vente Debruge-Duménil.

AIGUIÈRE. — Collection de J. Martin Smith, esq. à Londres.

Cette pièce, ainsi que la précédente et la petite aiguière de M. Webb, ont des anses diaprées, faisant penser au système décoratif des fonds de Bernard Palissy. Mais celle-ci a encore d'autres rapports plus directs avec les ouvrages du potier de Saintes; elle est ornée, comme eux, d'une quantité de reptiles, scarabées, lézards, grenouilles, que l'on voit employés plus sobrement sur presque toutes les pièces de la troisième époque. Le rapport entre cette aiguière et certains vases de Bernard Palissy est assez grand pour qu'il vienne à l'idée que ce soit cette pièce ou une de ce genre qu'il aurait eue sous les yeux, et dont il parle dans ses mémoires. Du reste, cette pièce fut vendue à M. Smith, il y a une quinzaine d'années, comme étant de Bernard Palissy.

HANAP. — Collection de M. le baron Gustave de Rothschild.

Cette pièce déroute tout examen. De la fabrique de faïence de Henri II, on n'y retrouve aucun des motifs en relief qui ornent les autres, et en cela elle est plus originale qu'aucune d'elles. Ainsi les sirènes et les cariatides placées en deux étages autour du vase ne se voient sur aucune autre pièce. L'anse seulement ressemble à celle des grandes aiguières, en sorte qu'on serait tenté de croire à un continuateur. Ainsi que dans les pièces précédentes, les lézards et les grenouilles n'y sont pas épargnés. Comme au hanap de M. Anthony de Rothschild, un grand lézard vert, espèce de salamandre, sert de goulot.

Nous terminons ici cette revue des pièces que nous ne donnons point pour un catalogue, ni même pour une description, puisqu'elle effleure à peine les unes, et s'étend souvent bien au delà du mérite réel des autres, s'attachant à des particularités plus encore qu'à des qualités. Enfin nous en avons mentionné un assez grand nombre dans l'intention de les mettre en ordre d'après notre système de classification. Disons, à cet égard, que nous n'avons pas la prétention de les classer définitivement, car plusieurs de celles que nous avons comprises dans une époque auraient pu l'être dans une autre; mais nous pensons toutefois que notre système peut s'appliquer au plus grand nombre.

Nous ajouterons ici un dernier mot sur le mérite des faïences françaises de Henri II et Diane de Poitiers, auxquelles nous tenons surtout à conserver leur dénomination, car si aujourd'hui il est à peu près démontré que le potier anonyme a travaillé pour d'autres que pour le roi et sa maîtresse, les autres blasons sont ceux de familles puissantes touchant de près à la cour. Nous ne partageons pas toutefois l'opinion que le goût pour ces poteries serait parti d'en haut, c'est-à-dire du maître chez les courtisans, nous pensons au contraire que parti d'en bas, il arriva plus tard en haut; car les pièces sur lesquelles se rencontrent ces armoiries sont du style le plus archaïque. Enfin, nous conviendrons, ainsi que nous l'avons déjà fait, que les faïences françaises de Henri II, peut-être plus encore que celles de Bernard Palissy, ne sont pas sans défauts. Mais il ne faut pas perdre de vue que la valeur que ces objets ont acquise aujourd'hui n'est pas en rapport avec le degré d'importance qu'ils ont eue dans leur temps. Aussi nous semble-t-il impossible d'admettre que ces sortes de vaisselles aient réellement rivalisé dans les temps avec celle des habiles orfévres, pas plus que les émaux de Limoges, qui se fabriquaient, comme on sait, à fort bon marché. Elles ont été un objet de fantaisie et de curiosité, à une époque où l'art céramique était encore nouveau, et où ses produits étaient de véritables chefs-d'œuvre en ce genre. Mais, dans le principe, cet art, sans rivaliser positivement avec d'autres d'un ordre plus élevé, ne descendit point cependant aux usages familiers des classes inférieures de la société.

Nous aurions désiré ne laisser dans notre travail rien derrière nous, si ce n'est le mot de l'énigme; mais ne pouvant que tardivement nous procurer les dessins des pièces expatriées, ou appartenant à des propriétaires absents eux-mêmes, nous avons cru devoir compléter dès à présent notre publication avec tous les matériaux dont nous pouvions disposer, et qui sont assez nombreux pour dépasser de beaucoup le nombre des pièces connues jusqu'au moment où nous avons entrepris la monographie des faïences de Henri II et Diane de Poitiers. Notre table, du reste, mentionne cinq pièces qui ne figurent point encore dans les quarante-sept que nous donnons, ce qui en portera le nombre, d'ici à peu, à cinquante-deux. Ainsi, MM. les souscripteurs pourront déjà les classer par avance, en réservant leurs places à leur rang d'inscription; nous avons pris la précaution de les désigner par un astérisque. L'ordre dans lequel nous avons rangé les planches est du reste facultatif, nous l'avons employé pour la facilité de notre travail sans prétendre le donner comme une règle à suivre.



RÉPARTITION

DE TOUTES LES PIÈCES CONNUES JUSQU'A CE JOUR

ENTRE LES DIFFÉRENTS PROPRIÉTAIRES.

EN FRANCE.

Musée du Louvre	2
— (collection Sauvageot)	5
Musée céramique de Sèvres	2
Musée des Thermes	1
Collection de feu Pourtalès Gorgier	1
Collection du prince Soltikoff, passée depuis en Angleterre	2
MM. D'Yvon	1
Eugène Norzy	1
MM. Le baron James de Rothschild	1
Le baron Alphonse de Rothschild	3
Le baron Gustave de Rothschild	2
Le duc d'Uzès	3
Le vicomte Hutteau d'Origny	1
Benjamin Delessert	1
Le comte de Tussau	3
Delange	1

EN ANGLETERRE.

Musée Kenzington	1
MM. Le duc de Hamilton	2
Le baron Anthony de Rothschild	7
Le baron Lionel de Rothschild	2
Magnac	1
MM. Andrew Fountaine	3
Addington	1
Hope	2
Martin Smith	1
Georges Field	1

EN RUSSIE.

Le prince Galitzin, à Moscou	1

ERRATA.

Page 21, ligne 27, *au lieu de* et celui de l'émailleur *lisez* et celui de l'émailleur,

— 23, — 2, certaines parties : des autres la coupe *lisez* certaines parties des autres, la coupe.

— 25, — 14, faites par Grolier et Maioli *lisez* faites pour Grolier et Maioli.

LISTE DES SOUSCRIPTEURS.

S. M. L'EMPEREUR.
S. M. L'IMPÉRATRICE.
Ministère de la maison de l'Empereur.
Ministère d'État.
Bibliothèque impériale du Louvre.
Bibliothèque impériale du palais de Fontainebleau.
Musée des Thermes et de l'hôtel de Cluny.
Musée céramique de la manufacture impériale de Sèvres.

Mgr le comte de Chambord.
S. A. R. Mgr le duc d'Aumale.
Le duc d'Hamilton.
La princesse Iza Czartoryska.
Bibliothèque de la ville de Rouen.
Musée des antiquités de la ville de Nevers.
Le Musée des sciences et arts de Kensington, à Londres.
Musée Britannique.

MM.

Le comte de NIEUWERKERKE, directeur général des Musées impériaux.
Le comte de VIEIL-CASTEL, conservateur du Musée des souverains.
SAUZAY, conservateur adjoint du Musée des souverains.
Le baron de MONVILLE, à Paris.
MANHEIM fils, expert, à Paris.
André POTTIER, bibliothécaire de la ville de Rouen.
BOUROUET, à Paris.
D'YVON, à Paris.
Le comte DEJEAN, à Paris.
Eugène NORZY, à Paris.
DUTUIT, à Rouen.
Le comte d'ARMAILLÉ, à Paris.
De la FAULOTTE, à Paris (2 ex.).
Le vicomte HUTTEAU D'ORIGNY, à Paris.
Le baron James de ROTHSCHILD, à Paris.
Le baron Gustave de ROTHSCHILD, à Paris.
Le baron Alphonse de ROTHSCHILD, à Paris.
Le baron Salomon de ROTHSCHILD, à Paris.
Le marquis de SAINT-SEINE, à Paris.
De FÉROL, à Paris.
Le baron Anthony de ROTHSCHILD, à Londres.
Le baron Lionel de ROTHSCHILD, à Londres.
MAGNAC, à Londres (3 ex.).
WEBB, antiquaire, à Londres (2 ex.).
DURLACHER, antiquaire, à Londres.
FORTNUM, à Londres.
RAM, à Londres.
Georges FIELD, à Londres.
Martin J. SMITH, esq., à Londres.
Andrew FOUNTAINE, esq., Narford-Hall.
Le baron de PARPART, chambellan de S. M. le roi de Prusse, Suisse.
Le marquis d'ADDA, à Milan.
DELAHERSCHE, à Beauvais.
Le comte de ROZIÈRE, à Paris.
Lord FOLEY, à Londres.
William MARTIN, à Paris.
ADDINGTON, à Londres.
HOPE, à Londres.
HOLLOWAY, éditeur d'estampes, à Londres.
Édouard BERTIN, à Paris.
BÉRARD, architecte, à Paris.
VESIEN, à Montpellier.
GIHAUT, éditeur d'estampes, à Paris.
GRÉAU fils, à Troyes.
Le duc d'UZÈS, à Paris.
Madame GAY, à Paris.
Léon ARNOUX, Angleterre.
Colin Minton CAMPBELL, Angleterre.
BARTHES, libraire à Londres et Paris.
ROUX, à Tours.
RAPILLY, éditeur d'estampes, à Paris.
Charles BLANC, ancien directeur des Beaux-Arts.
RIOCREUX, conservateur du Musée céramique de Sèvres.
ROUSSEL, expert, à Paris.

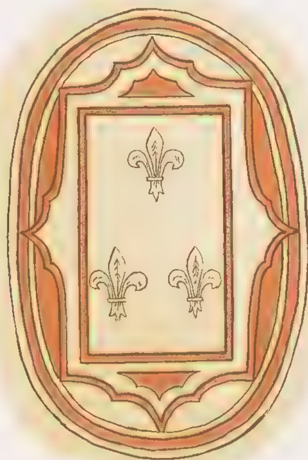
MM.

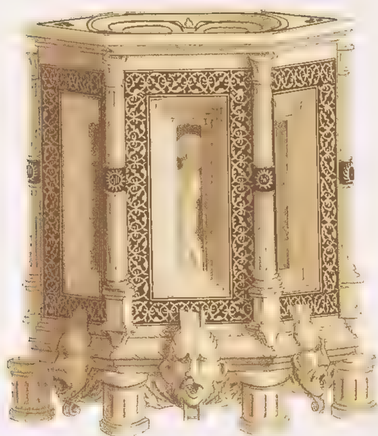
Jules LABARTE, à Paris.
Rév. Thomas BERNEY, Norwich (Angleterre).
Robert NAPIER, esq., Angleterre.
DESTAILLEURS, architecte, à Paris.
Madame LOCKWOOD, à Rome.
M. LEGO, secrétaire de l'Académie française, à Rome.
CHARTON, rédacteur en chef du *Magasin pittoresque*.
DEVERT, peintre-sculpteur en émail, à Paris.
Le prince WORONZOW, en Russie.
TAINTURIER, archéologue, à Strasbourg.
M. PORQUET, libraire, à Paris.
DELAFONTAINE, bronzier, à Paris.
CLÉMENT, expert, Md d'estampes de la Bibliothèque impériale, à Paris.
BONNET, architecte, à Paris.
Eudoxe MARCILLE, à Paris.
SPITZER, antiquaire, à Aix-la-Chapelle.
Le comte de TUSSAU, à Airvault (Deux-Sèvres).
Georges PHILIPPS, à Londres.
Le comte Edmond de POURTALÈS, à Paris.
GALICHON (Émile).
Charles PILLET, commissaire-priseur, à Paris.
LEMERCIER, imprimeur lithographe, à Paris.
MARTINET, imprimeur typographe.
DIDRON, libraire archéologue, à Paris.
BURTY, homme de lettres.
GATTEAUX, membre de l'Institut.
LESOUFACHER, architecte, à Paris.
CHAUVET, architecte, à Paris.
DARCEL, conservateur-adjoint, au Louvre.
HULOT, graveur en médailles à la Monnaie.
Benjamin DELESSERT, à Paris.
ARONDEL, Md antiquaire, à Paris.
MARIO, artiste au Théâtre-Italien.
Le comte de CHOLET, à Paris.
BUCQUET, artiste peintre, à Paris.
CLÉMENT DE RIS, conservateur adjoint, au Louvre.
Joseph FAU, à Paris.
Émile WATTIER, artiste peintre, à Paris.
GUNTZBERGER, à Paris.
CHABERT, à Montpellier.
Le baron de THEIS, consul général de France, à Venise.
Le baron SEILLIÈRE, à Paris.
De MACHY, à Paris.
Théodore MICHEL, à Marseille.
MOUDON, à Châtellerault.
Paul GRAND, à Lyon.
MALINET, expert, Md antiquaire.
CARRAND père.
L'abbé COLAS, chanoine de la cathédrale et membre de l'Académie de Rouen.
Paul RECAPPÉ.
WEIGEL, Md d'estampes, à Leipzig.
DIDOT, éditeur-imprimeur, à Paris.
SEMÉAR LAPLAINE, à Paris.



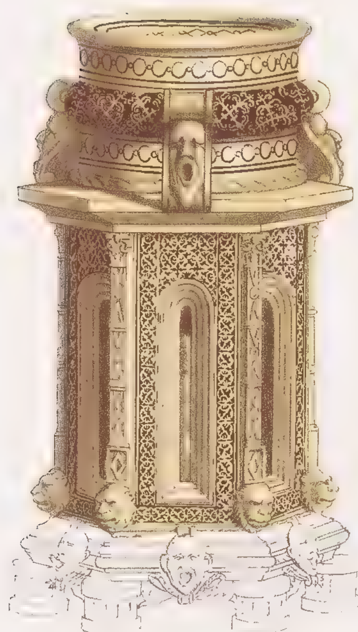






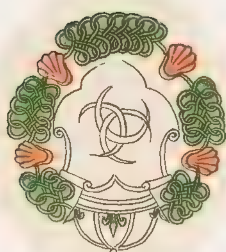








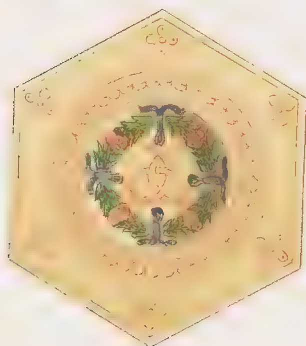
























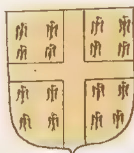








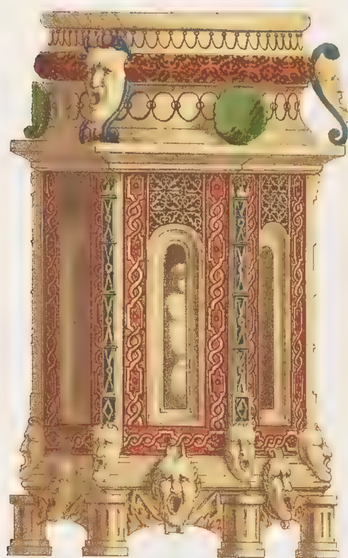


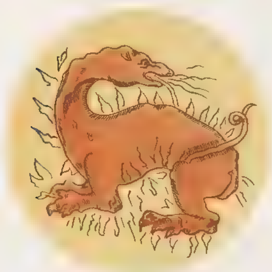










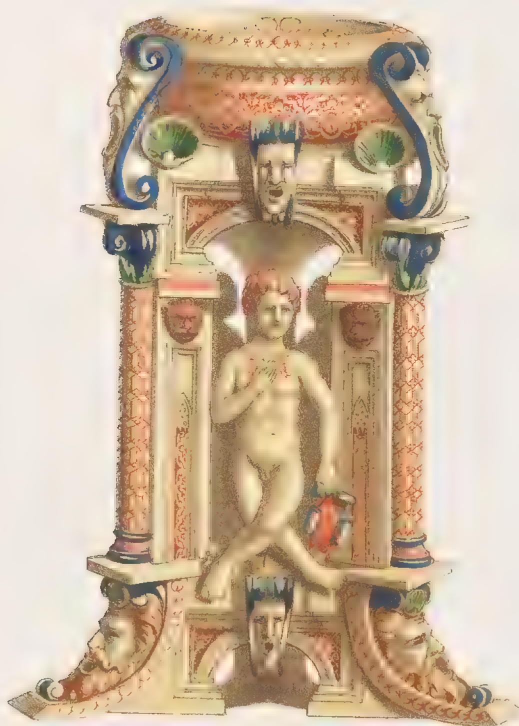














A LA COLLECTION DE Mr LE BARON ALPHONSE DE ROTHSCHILD

















